# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS




MADRID 385
JULIO 1982

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X



# 385

***Dirección, Administración y Secretaría:***

**Instituto de Cooperación Iberoamericana**

**Avda. de los Reyes Católicos, 4**

**(Ciudad Universitaria)**

**Teléfono 244 06 00**

**MADRID**

# INDICE

NUMERO 385 (JULIO 1982)

## ARTE Y PENSAMIENTO



## NOTAS Y COMENTARIOS

*Sección de notas:*



*Sección bibliográfica:*



*Cubierta:* EDUARDO CERVERA.

Imp. FARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

# CULTURA PERUANA

Al tratar el tema de la Cultura Peruana bueno es que fijemos primero las características de ambos términos: la palabra nominal «Cultura» y el adjetivo que la singulariza: «peruana».

No vamos a referirnos en este ensayo a la aceptación de la cultura como formación de la personalidad dentro de un humanismo que se refiere al perfeccionamiento del individuo en su conocimiento del mundo y de sí mismo. Debemos intentar el ver la cultura como un conjunto de creencias, mitos, tradiciones, lengua, arte, instituciones y hábitos que forman el espíritu de una colectividad con caracteres particulares y, por lo tanto, diferenciales. Dentro de la cultura juega preponderante acción el descubrimiento y la invención de un grupo humano que vive en un ambiente que determina contingencias y posibilidades en su desarrollo. Podríamos decir que por la cultura se tiene conciencia colectiva de un pueblo o de una sociedad particular. Esta, la sociedad, forma el *substractum* material para el que se asiente aquel conjunto que podemos llamar espiritual y que se denomina cultura. Está muy claramente explicada —por otra parte— la diferencia que hay entre cultura y civilización. Entendemos ésta como la entidad que surge como resultante de un proceso histórico con caracteres materiales y espirituales que la definen en el devenir de la humanidad. La cultura es sólo la parte referente a las bases ideológicas y psicológicas de esa misma sociedad que originan una religión, una moral, una ley, un lenguaje, una tradición, que moldean algo así como el sello que defina la estructura social. Para un materialista histórico se entendería la primera como infraestructura, y la segunda, como superestructura.

Podemos también establecer la diferencia entre naturaleza y cultura. La naturaleza ofrece el producto hombre dentro de normas generales con características que son, por lo tanto, universales. La cultura ofrece un individuo con comportamientos aprendidos que se transmiten, según Levi Strauss, por la «tradición externa», por los medios de vida, las afecciones propias, la imitación y la educación con una huella imborrable y determinante. Repitiendo a Ralph Linton, la cultura resulta ser: «la configuración de los comportamientos aprendidos y de-

los resultados de comportamientos recibidos y transmitidos en una sociedad particular». Todo lo que esta sociedad descubre, inventa o crea es cultura. Lo que la sociedad estratifica con aquel acarreo y con la consecución de bienes materiales y espirituales es la civilización.

En términos generales, podemos decir que al referirnos a cultura nos hallamos frente al conjunto «integral constituido por ideas y artesanías, por creencias y costumbres», al decir de Malinowski, que ofrecen «un aparato, en parte material, en parte humano y en parte espiritual con que lo enfrentan». El hombre desarrolla en cada lugar un cúmulo de defensas y de aptitudes necesarias para satisfacción de sus necesidades; pero lo hace dentro de contingencias propias a cada medio o etapa de su existencia social, con fórmulas que surgen ya sea por imperativo de la realidad que lo circunda o por imprevistos aciertos de su afectividad psíquica que conforman unas costumbres y un orden, un acrecentar de símbolos con que vivir en comunicación y en constante afán de superar aquellos obstáculos que le ofrece el mundo físico que lo rodea. Cada cultura nos brinda, pues, un campo de estudio de peculiaridades que se convierten en esenciales.

A todas esas generalidades sistematizadas que podemos hallar en un buen manual sobre la cultura podríamos añadir, para una más clara comprensión de lo que vamos a tratar, de dos paradojas que encierra la cultura al decir de Melville Herskevits:

1. La cultura es universal en la experiencia del hombre; sin embargo, cada manifestación local o regional de aquélla es única.

2. La cultura es estable y, no obstante, la cultura es dinámica también y manifiesta continuo y constante cambio.

O sea que aunque la concepción de la cultura se da en todos los hombres, varía ella en sí misma en cada sociedad y, por lo tanto, se pueden definir culturas particulares. Y, por otra parte, que aunque la cultura es el sedimento que nos viene y que conforma nuestra personalidad social, sufre constantes cambios dentro de la dinámica histórica, por más que permanezca eso que podemos llamar la personalidad de cada ente social. Pero si la dinámica se acentúa por superposición de otra cultura, por intromisión conquistadora, etc., en realidad nos hallamos frente a una nueva cultura que va adquiriendo un distinto carácter que las que la precedieron o de las que nació, por decirlo así, adquiriendo cada vez más una independencia expresiva con nuevas fuentes tradicionales, con lengua e instituciones que terminan por ser

genuinas, aunque conserve rasgos que son identificables con cada una de las que la formaron o forjaron.

Diríamos que así podemos tratar de identificar una cultura hispano-india-americana que tiene dos polos de desarrollo: uno al Norte, con México, y otro al Sur, alrededor del Antiguo Perú, que podemos llamar de los pueblos andinos. Octavio Paz inicia *El laberinto de la soledad* con estas palabras: «A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso...» Y al describir esta revelación como producto de la adolescencia añadirá en el mismo párrafo inicial:

«El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo.» «La singularidad de ser —pura sensación en el niño— se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante.» Y lo mismo sucede con los países andinos. Estamos ahora, los pueblos andinos, mirándonos en el fluir de las aguas de la historia y nos estamos interrogando sobre nuestra existencia. Y así como Paz trata de encontrar la realidad mexicana, así nosotros nos contemplamos y, aunque veamos varios rostros, todos ellos parecen tener los mismos caracteres producto de la lucha de los Andes y el mar, de la cultura que devino después de anteriores procesos culturales con el producto fruto de la cultura de Occidente que dio a la Hispanidad como padre y de la cultura que se había formado en el sur del continente americano, como madre, embrión, tierra con peculiaridades regionales. El complejo indio-español de que nos habla Octavio Paz para México se da también en esta zona del sur americano y los diversos rostros que se reflejan tienen un cuerpo igual. Podemos hablar de un ser andino y al ver un rostro —uno de esos rostros del cuerpo polifacético, muchas faces sobre un tronco común— encontramos la cultura peruana.

Insistiremos en seguir observando nuestros viejos retratos. Vernos, primero, niños borrosos, producto de una conquista, sin podernos identificar. Y luego, unos pigmentos de aquí y de allá —esclavos que llegan en galeones desde Africa— van afirmando los perfiles; y observamos a través del tiempo cómo está plasmándose un ser en existencia. Y a la vez nuestra inquietud interior nos lleva a recordar caminos transitados. Como quedaron subyacentes antiguos mitos que alimentaban nuestra vida, para dar pábulo a nuevos donde se veía claramente las trazas de los pueblos europeos que recibían y daban sangre, en transfusiones alternas, al «nuevo mundo» poblado de dioses, leyendas, relieves físicos, ideogramas sentados sobre los picos de los Andes, al pie

de los acantilados de inmensos litorales, en el lodo de oscuras selvas transidas por ríos inmensos e indescifrables.

Noticias transmitidas últimamente nos hablan que «un poblado organizado de siete mil setecientos años de antigüedad, posiblemente el más antiguo de América, ha sido descubierto a 51 kilómetros de Lima, en una loma de 600 metros de altura denominada 'la Paloma'. Se trata de un asentamiento humano que vivió organizadamente, en contraste con otros más antiguos de la misma zona, cuyos habitantes practicaban el nomadismo. Se han hallado anzuelos de hueso, y su alimentación vegetal era a base de geranio y frijol silvestre, aunque también comían carne. Tenían casas circulares hechas de caña brava y gramas y enterraban a sus muertos colocando esteras sobre ellos. Los expertos calculan que la antigüedad del poblado podría superar realmente los ocho mil años».

Las antiguas voces precolombinas nos hablaban de dioses constructores y de dioses reconstructores más allá de la muerte. Un mundo de aquí, con proyección al mundo de arriba, donde especímenes de hombres, animales y cosas adquirían proporciones gigantescas; pero, sobre todo, un mundo de abajo, donde se cocinaba la vida de la muerte, donde se forjaban en almácigos cultivados por dioses interiores —Pachacamac, ejemplo de la divinidad que hace germinar seres de los cadáveres— los nuevos y nuevos elementos de una vida que se daba con la sal de la tierra, con el ají del sexo, con la papa de la civilización montada sobre la urbe, con el poder de los hijos del sol encaramados en un imperio tan gigantesco como el español que asomó embarcaciones por donde el sol alumbraba la Mamacocha.

Y un nuevo mundo mítico se superpuso sobre la antigua tela pintada con achiote. Coplas y cantares de tono español hablarán de «Incas» y de «huacas de plata». Las cruces y los calvarios se reflejarán sobre esas huacas. Las figuras sagradas adquirieron distinta estampa y quedó un *substractum* mágico por bajo las exteriorizaciones del rito religioso occidental. Juan Liscano, en un artículo sobre «Identidad de América» (*Revista Nacional de Cultura de Venezuela,* enero-febrero de 1979), nos habla de la formación de los grandes mitos del Nuevo Mundo como forjación del inconsciente colectivo a partir de los viajes de Colón. «Al sentido mágico y mítico de los aborígenes se añadió, en acción de asimilación y dogmatización —explica Liscano—, las supersticiones de una sociedad dividida aún entre las contradicciones medievales y las promesas del racionalismo.»

«Ese proceso de mestizaje —añade Liscano— no ha concluido. No se puede ver con la nitidez con que se conocen los procesos de mestizaje en Europa.» Pero el escritor venezolano afirma, a continuación,

algo que no podemos suscribir: «Sin duda, la cultura predominante en América es europea.» Ni europea ni precolombina, hoy. *La nuestra es un proceso de simbiosis que se sigue cumpliendo entre Occidente y América.* No es posible seguir las corrientes que se titulan impropiamente «indigenistas» —en realidad, indianistas—, que pretenden borrar lo que de occidental se esconde tras nuestra personalidad cultural. Pero tampoco es posible desconocer la maternidad de una cultura que se afinca en un pasado cultural, en un territorio poblado de imágenes míticas y legendarias, en una conciencia hecha al correr de los siglos sobre sociedades formadas unas sobre otras en una lucha sempiterna por aclimatar especies, por dominar el mar y sus productos, por cultivar la papa y domesticar auquénidos, por transitar a través de cadenas sucesivas de montañas de miles de metros de altura, por concebir un mundo sostenido por tres estratos, donde la muerte tiene tan principal papel y distinto de aquel de redención y de la eternidad espiritual cuando predominaba la eternidad material de los crepúsculos emanados del cadáver para producir nuevamente la vida por las hendiduras que comunicaban al mundo de «abajo» con el mundo de «aquí». *Pacarinas,* que se dice en quechua; lugares donde se reamanece.

Aún tenemos que identificarnos. Aún estamos viendo angustiosamente los retratos borrados en el fluir de las aguas de nuestra conciencia, y no está quieta la corriente y por ello no se llega al precioso perfil de nuestros rostros que brotan de aquel tronco común. Claro que nunca se puede lograr la plena quietud y no sólo nuestra conciencia es mutante, sino también el cuerpo de la cultura que tratamos de observar. Pero podremos definir sus contornos algún día y luego ver cómo cambian los accidentes. Sabemos, sí, que somos un producto de esas dos fuerzas señaladas que no podemos negar. Nadie puede negar sino con los ojos cerrados los caracteres occidentales que nos componen ni tampoco los aborígenes que nos sustentan. Somos ese edificio que viera el niño Ernesto en *Los ríos profundos,* de Arguedas, entre las calles del Cuzco. Solo que no están separadas la planta baja de piedra y la alta de cal blanca, ni ésta sirve meramente para iluminar aquélla, sino que ambas se confunden y una y la otra alumbran a la oponente, que no es la oponente, sino la conjugante, a la que se han añadido voces y ornamentos africanos que proyectan juegos de sombras sobre el edificio mestizo. Tenemos que tomar primeramente conciencia de ello. Sabemos *eso.* Para tratar después de estudiar detenidamente y ver más claramente nuestra faz en el río.

*Podemos tomar como conclusión de todo lo dicho que nosotros hemos heredado toda la cultura occidental y a ello añadimos la herencia de los elementos aborígenes sudamericanos,* lo que nos hace ricos en

tradición cultural a través de esa doble fuente de nuestros ingresos espirituales —podemos llamarlos así—, y en el caso particular el Perú ostenta los signos de esa combinación cultural, y su origen, su historia y geografía hacen intensa su expresión; lo que Carpentier ha visto como el barroquismo connatural a nuestros pueblos. La experiencia de la conquista, pero también el bagaje singular mítico y legendario peruano afloran constantemente en la obra de sus escritores, de sus artistas, de sus dirigentes, desde aquellos febriles del llamado «descubrimiento», en que se *descubrieron* unos a los otros y en el que la «Conquista» dejó el sello imborrable de la violación a que se refiere Octavio Paz, como hemos visto, en *El laberinto de la soledad.* El Perú crece a través del período colonial entremezclando raíces culturales, combinando historia, instituciones y lengua, escribiendo con caracteres trasplantados. Todo ello se ve en el Inca Garcilaso, que graba entre palabras del romance castellano: *cuca, tupu, usuta* (coca, topo, ojota); *mati, inca, cundor* (mate, inga, cóndor); y *pampa, tambo, huaca,* etc., pero a la vez un novelar a la manera occidental, un contar las historias de sus antepasados dentro de una formación europea; un presentar al indio dentro de las corrientes universalistas que surgían del Renacimiento; una dicción «llana, limpia y donosa» del castellano cubriendo las aristas de su lengua y tradición familiar maternas, de parientes que lloraban las grandezas perdidas. Y así crece esa conciencia propia donde palpita un sentimiento que subyace: el de la acción compleja de dos mundos que chocan y se aparejan.

Un arte dramático mestizo se percibe también por los años de la Colonia en autos sacramentales escritos en quechua —con las precisiones de comunidades indígenas ante las Vírgenes hechas Patronas y protectoras de indios; con la vieja leyenda faústica dentro de creencias cuzqueñas—; y en piezas dramáticas en castellano, con temas incaicos o simplemente indios.

Una nueva experiencia humano-literaria mestiza se dará en los albores de la Independencia del Perú en la persona de Mariano Melgar, que injerta la tradición poética popular del yaraví —herencia del precolombino *harawi* con modificación evidentemente hispánica— a la realidad erudita, con la rica asimilación de la latinidad y de la poesía europea a la nueva manera de hacerla bajo el influjo romántico de la nacionalidad en gestación, de la libertad como actitud y de la frustración amorosa como motivo lacerante, unidas por un ritmo y por una tendencia «peruanas» en versión castellana. Un expresivo matiz de mestizaje. Pueblan, en tanto, las iglesias y los salones cuadros y esculturas donde el arte religioso se ha hecho, asimismo, mestizo en el gesto de

sus artífices, que iniciaron el camino de la aculturación pintando historias en esos anchos vasos de madera llamados keros.

Por los años veinte de este siglo, Luis E. Valcárcel publicaba *Tempestad en los Andes,* que planteaba una utópica y nostálgica revolución con vuelta al pasado incaico, mientras Hildebrando Castro Pozo y Abelardo Solís estudiaban la comunidad indígena y señalaban los caracteres culturales de una institución que venía de épocas precolombinas y continuaba latiendo por bajo la estructura política nacida de la emancipación americana. Los regímenes de explotación —yanaconaje, pongaje, etcétera— aparecían al par en la contrastada figura de un Perú de claroscuro. El planteamiento socioeconómico de aquellas inquietudes se canalizó en los *Siete ensayos,* de José Carlos Mariátegui, quien pretendía servirse de la supérstite comunidad indígena para una nueva sociedad adecuada a nuestra realidad, que superara la ruptura que había significado la conquista y aun la independencia política del siglo XIX en el mundo cultural indígena, pero proyectándose a la actual sociedad de Occidente al incorporar teorías sociales europeas. Una bibliografía sobre el indigenismo a partir de Mariátegui representa un vasto y erudito trabajo: desde el «problema primario del Perú», que indicaba Mariátegui en *Mundial* (Lima, número extraordinario del centenario de Ayacucho, 9 de diciembre de 1924), hasta el «indigenismo en la literatura», que el propio ideólogo se planteaba en estudios aparecidos en la citada revista (21 y 28 de enero de 1927); para, luego, darnos las notas del «indigenismo y socialismo» y de «el indio y el mestizo» en *Amauta* y *Mundial,* respectivamente (marzo de 1927 y agosto de 1928).

Conjuntamente con el pensamiento de Mariátegui se moviliza un proceso de mestizaje artístico bajo la escuela de José Sabogal. La revista *Amauta* del primero sirve para la expresión del segundo. Y al lado del maestro Sabogal surgirán Julia Codesido, Camilo Blas, Vinatea Reinoso, quien logra hermosas composiciones de ambiente peruano, hasta llegar a Enrique Camino Brent, donde la arquitectura de sus cuadros responde en su fantasía a una mirada evidentemente nuestra tratada la forma con singular manera muy de su tiempo y muy de su propia paleta con blancos tan suyos, con azules y rojos sobre el ocre, en iglesias, balcones y patios.

La música peruana, que había ya realizado en el camino popular la aclimatación de la polca y del vals europeos, comienza a dar en el campo llamado culto frutos de evidente proceso de mestizaje. Y Teodoro Valcárcel inicia un camino por donde transitarían más tarde Guevara Ochoa, Sánchez Málaga, Edgard Valcárcel o Rodolfo Helzman. La literatura tiene en Ciro Alegría y en José María Arguedas dos exponentes de ese mismo proceso: en uno, con la narración colorista, con

el mundo de ríos, comunidades, hombres de nuestra serranía y nuestra selva; en el otro, con las vivencias personales convertidas en material de ficción, a fuego lento, donde la magia y el misterio ofrecen el trasfondo del Perú andino.

Pero volvemos la mirada y hallamos nuestro pensamiento, nuestro arte, nuestra literatura influidos por las fuerzas occidentales que corren en nuestra sangre. Solo que están referidas a nuestro medio, a nuestro paralelo histórico-geográfico. Ricardo Palma centralizó en la segunda mitad del siglo pasado y en los albores del presente esa manera de peruanizar la lengua castellana; esa manera para ampliar el campo del idioma castellano, de impostar la voz con las modulaciones peruanistas o americanistas, en que escribe sus «tradiciones peruanas». Las más variadas vías de la narrativa europea —claro que muy particularmente la española— se dan cita en ese peculiar escritor peruano que universaliza lo nuestro, recordando dichos y leyendas que vienen de los veneros orientales e indoeuropeos y zurciéndoles con variantes americanas, con expresiones nacidas en las plazuelas, en los callejones, en las cocinas de las casas peruanas, y dando así una mano a la leyenda y al dicho popular surgidos en nuestras tierras, pero la otra a la gran corriente de la literatura occidental con antecedentes que tienen que ver principalmente con la Península Ibérica.

En un homenaje a Ventura García Calderón me referí al peruanismo de este escritor, tildado de «extranjerizante» por su largo exilio, por su estilo modernista, por su cultura, y destacamos la expresión peruana de sus cuentos tanto en las frases coloquiales («anoche mismo agarró y se murió la niña Grimanesa») como en las voces que suenan dentro de la arquitectura barroca de su lenguaje castellano: «taita, guagua, poncho, cancha, puna, quena, killa, coca, chimbadores, chacta, chicha, huaro»; o *Chamico,* dentro de la realidad limeña, donde se puede ver una sociedad típicamente hispanoamericana de comienzos de este siglo. Y la cultura peruana se hace vívida en las páginas de su *Romanticismo al modernismo,* en su *Ricardo Palma,* en *La Perricholi,* en *Vale un Perú,* como su hispanoamericanismo en sus *Semblanzas de América,* su *Rubén Darío,* su *Leopoldo Lugones,* su recolección de cuentos americanos; y su autenticidad mestiza y cultural americana, en *El nuevo idioma castellano,* donde transita García Calderón por los caminos que abriera don Andrés Bello.

Habría que referirse a un pintor como Teófilo Castillo, de comienzos de este siglo, para hallarnos enfrentados a esa introspección de nuestra conciencia cultural en busca de una identificación a la manera que podremos llamar *criolla.* La mera combinación indo-hispánica está matizada con otras muchas pigmentaciones, incluyendo la sensualidad y

el ritmo negros. Un cuadro de Teófilo Castillo, *La procesión en la calle de San Pedro,* nos pone en confrontación con la realidad cultural costeña (y muy particularmente, limeña). El palacio de Torre Tagle como fondo de la tela ostenta las características de la arquitectura nuestra en el siglo XVIII en una síntesis del proceso del barroco al rococó, con el frontis mayormente adornado con columnas en torno a la ventana central y de la puerta, con los balcones recargados en la ornamentación de la madera tallada. Por delante, el rito religioso de la procesión con reminiscencias coloniales, y en la vereda, los fieles con variaciones étnicas. Pero interesa comparar ese cuadro con el extraordinario óleo del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas titulado *La calle de San Pedro* —ejecutado en Lima, en 1843—, en el mismo lugar escénico del cuadro de Castillo, donde vemos no sólo el palacio de Torre Tagle, sino algo de otras fachadas, con un balcón contorneado en formas sensuales, con el fondo barroco de una torre que se clava en el cielo gris de Lima, y, por delante, un conjunto de esos magníficos trazos de rostros humanos —que algo tienen que ver con Goya y que singularizan a Rugendas—, donde se aprecian caracteres mestizos, de criollo (entendidos éstos como peruanos «hispánicos») y de mulatos, con algún pintoresquismo anunciador de Pancho Fierro en las tapadas, en el aguador en mula, en la india vendedora de frutas. Si además llevamos, por otra parte, este cuadro de Castillo a compararlo con aquel otro de *La procesión,* de José Sabogal, vemos en éste la popularización del tema, con una masa donde predominan el negro, el zambo y el mulato, que han hecho de la Procesión del Señor de los Milagros, a través de centurias, un culto entre cristiano y pagano, con la fuerza incontrastable de la emoción religiosa, pero con el condimento sensual de las andas de plata barrocas y las comidas típicas que proceden de una cocina peruana mixta, entre occidental, americana y africana; y la música, que tiene algo de aborigen, entre el lento compás de las marchas procesionales emparentadas con las marchas fúnebres que nos vienen de la Península, o en aquel retazo de ambiente limeño —la calle de San Pedro de Rugendas y Castillo—, se puede apreciar que con España nos vino ya un arte mestizo, donde lo morisco influye en el llamado plateresco y halla especial asiento en el clima costeño peruano, donde la no presencia de tempestades ni lluvias fuertes permite ciertos adornos en la ornamentación de las casas, como los balcones velados de madera y los techos planos con balaustradas. En el de Sabogal los rostros humanos acentúan los variados caracteres que esbozara Rugendas; porque en aquél se afirman los rasgos mestizos (con esa variante zamba: mezcla de indio y negro) que se aprecian a través de las diversas capas sociales reunidas apretadamente en un como fragmento expresivo de lo que es la mul-

titud enfervorizada de la «procesión del Señor de los Milagros». Con Teófilo Castillo, primero, y con Sabogal, después, se confirmaron en este siglo los intentos de los pintores del XIX por hallar el tema peruano, como Francisco Lazo con sus indios españolizados, pero con emoción telúrica nacional, en *El habitante de la cordillera, La pascana;* y con aquel hermoso cuadro de Santa Rosa de Lima, uno de los mayores aciertos de la pintura romántica en nuestro país. Y también, como el que nos ofreciera Lapiani con el héroe peruano Bolognesi, en el acto de pronunciar la respuesta legendaria de Arica, así como con el caudillo político en su *Piérola entrando a Lima por el barrio de Cocharcas,* en guerra civil característica de nuestra búsqueda infructuosa de definición constitucional. Representan —ambos— ejemplos fundamentales de la pintura nuestra.

Por los mismos años que corren de Teófilo Castillo a José Sabogal hay escritores peruanos en los que podemos rastrear el espíritu de esa cultura peruana —tan llena de raíces como las serpientes que envuelven a Laaconte— que tratamos de embozar con paletazos dados por aquí y por allá. Nos debe interesar grandemente la obra de Abraham Valdelomar. Pertenece a esos escritores latinoamericanos que, saliéndose del claustro modernista, fueron a buscar en las cosas comunes, en el ambiente familiar y, a la vez, en la interpretación de la realidad no sólo atmósfera, sino el todo de su realización poética y narrativa, provinciana y de clase media. Partiendo de Gabriel d'Annunzio y de Oscar Wilde —entre lo itálico y lo británico, entre la sensualidad barroca y el *snob* inteligente—, Valdelomar volvió —como un hijo pródigo— hacia *su aldea costeña*, hacia el seno de la familia humilde de la mesocracia provinciana, hacia la atmósfera tibia de pueblos entre médanos y mar; y allí la muerte adquiere en él un aire especial, donde se combina el sentimiento religioso español con la aproximación a la tierra del antiguo hombre peruano. Un correr de regionalismos: tuñoces, llantenes, ñorbos, pacaes, floripondios; pero también: paracas, caletas, chalanas; y niños que viven al pie del mar, entre yuyos, conchas y huesos de aves marinas, muelles, celajes en el atardecer, sombras de mujeres fantasmales y costumbres pueblerinas donde se quema a Judas en el Sábado de Gloria; y hay algún hermano ausente alrededor de la mesa antigua de la casa modesta, descrita con melancólica fruición, con padres callados y madres tristes que ya no conversan al pie de la puerta, donde no se detiene ya el viejo panadero ni pasa por delante el asno con la alfalfa florecida; estampas del desvanecimiento del tiempo idílico de la adolescencia en la provincia. Todo eso está en Valdelomar. El Perú provinciano hermosamente trasvasado a una literatura que podría tener *pendant* con la de López Velarde en México.

Esos temas de la casa familiar modesta, trasladada a un pueblo andino, con la orfandad, la ausencia, la impiadosa acción del tiempo, la muerte, forman la etapa inicial de la poesía de César Vallejo, quien da un paso más allá en la hondura inusitada, en la zona de la desolación, de la angustia existencial, del doloroso sentimiento de *ser* que viene de los conceptistas españoles hasta los pensadores del existencialismo contemporáneo; y la certificación de estarse muriendo a través de la vida, de no explicar ésta sino por la muerte, pero a la vez una afirmación de amor por los demás hombres, de comunidad en busca de un «amanecer desayunados todos». Ello, con un lenguaje totalmente nuevo, donde se manifiesta la expresión coloquial peruana o el rompimiento de la gramática por aquella sensación señalada de no tener las palabras adecuadas para comunicar los más recónditos vericuetos del sentimiento, las más oscuras manifestaciones de la sensibilidad, pero también de lo que se columbra en el pensamiento. Una persuasiva peruanidad cultural domina a estos mecanismos poéticos, que están, sin embargo, en el nivel de universalidad que les ha dado Vallejo, como un poeta que aunque parte de una entraña andina se descoyunta, por decirlo así, en panoramas universales del sentimiento y del lenguaje. Me gustaría repetir aquí un largo párrafo de Juan Larrea:

«La convulsa y desde hoy imperecedera voz de los Andes elevada sobre un cataclismo de contratiempos y fracasos a la categoría de artículo de suprema taciturnidad, aquella voz en cuya entraña se respira la naturaleza y la configuración del drama geológico de un continente, en donde el hombre adquirió un sentido primordial del ritmo al extraer la música contenida en la 'quena' de sus huesos, se había ido al fondo de su silencio, de ese omnímodo silencio necesario al resplandor de su universo expresivo. La anexión verbal de los Andes pudo darse ahí por consumada. Porque así como Darío, en el proceso de universalización espiritual del castellano, puede decirse que tradujo Centroamérica al español al volcar sobre nuestro idioma la magnificencia y suntuosidad de su trópico de abundancia, Vallejo ha vertido al lenguaje hispánico el extracto planetario de la cordillera andina, sus derrumbes, angosturas y pedregosidades, sus arideces y altas tensiones, sus libertades sísmicas, su oasis de infinita ternura y, sobre todo, esa vertical soledad suspendida como una plomada del hilo de luz delgada y plena que pone allí el sentido de comunicación con el todo creador más puro.»

Los constitucionales peruanos del XIX, e inclusive del XX, tomaron como antecedentes y modelos constitucionales y organizaciones políticas occidentales. Nuestros múltiples cordones umbilicales nos traen constantemente savia cultural occidental. No en vano el arte peruano en sus diversas manifestaciones, desde el utensilio doméstico modificado

por la técnica foránea hasta la gran construcción urbana, tomó frecuentemente los clásicos modelos franceses, alemanes, ingleses, italianos, a más de los netamente hispánicos. El mundo político se organizó a base de las corrientes ideológicas y constitutivas de los países llamados occidentales, y particularmente de la gran fuente democrática francesa y, en parte, del pensamiento dominante en los Estados Unidos, creador de los sistemas políticos de aplicación de las doctrinas liberales y democráticas. Si la arquitectura tomó en el siglo XIX modelos europeos, aunque con el tinte característico popular peruano, en las artes plásticas tuvimos a Merino, el gran pintor de arquetipos románticos y aun neoclásicos europeos —que va a tener un sucesor en el siglo XX en Daniel Hernández—; y la literatura siguió los pasos de las diversas tendencias que se sucedieron en esa pasada centuria hasta que con el modernismo comenzó un refluir de aguas culturales: un venir de parnasianismos y simbolismos, un ir de lengua y formación americanas que cambiaban las estructuras de la literatura española. Pero la sangre literaria europea fijó, por un lado, el *art nouveau;* por otro, aclimató en tierras de América una literatura como la que podemos apreciar en Clemente Palma, donde se dan cita el norteamericano Edgard Allan Poe, el francés Baudelaire y narradores franceses y rusos que habían invadido los medios culturales de toda Europa en la segunda mitad del siglo XIX.

La gran transformación que al correr de los años de la primera guerra mundial se produce en el campo de todas las artes, las letras y las ciencias invaden nuestro continente avasalladoramente. Las escuelas llamadas de vanguardia, en todas las artes, incluyendo la literatura, se hacen presentes en el creacionismo, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo y la fuerte marejada del surrealismo. Nada escapa a esta negación del pasado con reafirmaciones sucesivas, que van desde el caos al ordenamiento nuevo, en ese permanente *corsi* y *ricorsi* que nos lleva de la destrucción a la construcción, del romántico adanismo a la conciencia tradicional clásica. En medio de las perturbadoras olas de un arte que desconocía el llamado antiguo o pasado, la vanguardia se instaló tardíamente en el Perú, pero Alberto Hidalgo fue un exponente de ella, y en otro sentido, en el surrealista, Carlos Oquendo de Amat tradujo una literatura donde se unían las metáforas vanguardistas y la absoluta prescindencia de la puntuación y el orden gramatical para una pretendida poesía de escritura espontánea, rica, empero, en esencia lírica. Dentro del estridentismo metafórico y agresivo, la fuerza indigenista que corría bajo las aguas turbulentas de los años veinte, produjo el grupo Titikaka con relampagueo de metáforas construidas sobre un escenario andino. Pero en la capital y con un caminar hacia

el nuevo ordenamiento pleno de reminiscencias culteranas y conceptistas españolas —y con lecturas alemanas y francesas—, poetas como Martín Adán y Xavier Abril iniciaron una espléndida tarea de renovación literaria sustentada en una aprendida y creada cultura europea, sin que dejen de mostrarse las características de un nacimiento y de una formación hispanoamericanas. Así corrieron paralelas las manifestaciones occidentales y las que se alimentaban en raíces terrígenas que llevaran al indigenismo de los años treinta.

Si eso se producía en la literatura, también las artes plásticas estuvieron influidas por corrientes de vanguardia que traían la presión cultural europea. Y en la música, Alfonso de Silva —más que ningún otro— produjo lieder y nocturnos y composiciones que significaban un eco de modernidad dentro de la temática musical peruana, en la que resonaban aún las raíces indígenas del maestro Valle Riestra, entre otros.

Mariátegui, López Albújar, Sabogal, fueron los maestros de esos años; a ello se sumó la predilección por Vallejo. Pero también lo fueron Proust, Rilke, Joyce; y si la pintura muralista mexicana alimentaba al sector «indigenista» del arte, Ricardo Grau llegó de Europa para traer un aire «europeo» a la pintura peruana, y Sérvulo Gutiérrez logró una particular expresión donde se apreciaba un cromatismo exultante y un frenesí de líneas —con exasperación dramática— ajeno al temperamento local, aunque se alimentara del ambiente costeño en buena parte de sus obras hechas dentro de una bohemia donde se mezclaba el callejón, la santería popular y la encerrona peruana con el café y la buhardilla parisienses. Si la arquitectura ofreció un superficial neocolonialismo, las urbanizaciones limeñas se poblaron de un particular encanto peruano donde se daban voces de autoctonismo criollo, con una jardinería plena de flores de toda estación. Hubo un despertar del urbanismo que no estuvo lejano a los Le Corbusier, pero que también se nutrió de savia nacional. La revista *El Arquitecto Peruano,* de Fernando Belaúnde, fue un buen exponente y una magnífica vidriera de observación para las modificaciones que se venían operando en la arquitectura, pero muy especialmente en el urbanismo y en la problemática, consiguiente o naciente, de la vivienda para el habitante peruano de zonas disímiles en clima, formación de la tierra y materiales de construcción. Por lo menos, hasta esos momentos que rondan la segunda guerra mundial, aún se tenían muy presentes los factores que dividían «geográficamente» el Perú. Aunque el castellano como idioma y las conexiones hispanohablantes en literatura predominaban en el campo de la comunicación oral y escrita, no dejaba de mostrarse un peruanismo hablante y literario con vocablos y expresiones que vienen

del quechua y del modismo que algunas veces con arcaísmos españoles y otras ofrecen extrañas deformaciones locales, a más del sector quechua del sur.

Con la segunda guerra mundial vuelven a conmocionarse los espacios de la ciencia, el arte y la literatura. Después del desencanto y del pensamiento existencialista y posteriormente *beatnick,* comienza a pensarse en las sociedades de masas, en los problemas de la energía nuclear, en un ahondamiento en la ciencia ficción, al lado de un caminar apresurado de las ciencias biológicas y físico-químicas. No puede prescindirse de estudios antropológicos y sociales para la literatura y el arte, aunque también éstos se lanzan por el camino de la evasión hasta llegar al *pop,* después de haber recorrido las gamas del abstraccionismo. Al par, los científicos, los antropólogos, los sociólogos, los escritores, los artistas, tratan de penetrar en la conciencia de la sociedad, en la historia y en la textura nacionales. No puede dejar de pensarse, en términos nuestros, que la afluencia del campo a la ciudad creció grandemente sobre lo que ya se daba antes de los años cuarenta de este siglo; y comenzaron a formarse las poblaciones *hongo,* las barriadas, con una consiguiente alteración del esquema social y de las posibilidades de reflejarlo. Mientras tanto nos seguimos debatiendo por hallar una identificación nacional, entre voces y expresiones mayormente autoctonistas, sean indianas o mestizas, y otras con fuertes acentos occidentales, dentro del tono universalista que hoy impregna el mundo por sobre los regionalismos y los nacionalismos, que siempre asoman en todos los meridianos. La conciencia nacional peruana, mayormente dominada por campos mestizos, aún tiene luces y sombras de sus corrientes originarias que luchan entre sí, al par que la universalidad crea una penumbra donde se pierden los colores originarios de nuestro variopinto espíritu, que podemos llamar peruano, englobado dentro del mundo andino, que es también el de los países vecinos, como Ecuador o Bolivia.

Los últimos años han visto un panorama nacional dentro de particulares circunstancias políticas, con un retomar de *slogans* autoctonistas, perdida la exacta visión de José Carlos Mariátegui, que colocaba al Perú con sus particularidades sociales dentro del marco universal; y pasando arbitrariamente a un campo etnológico, se ha pretendido señalar barreras entre dos supuestos mundos que no responden inclusive a la teoría clásica marxista de la lucha de clases. Para ello se ha invocado una superación del marxismo y una curiosa particularidad regionalista donde hay una clase dominante blanca y una clase dominada india, la que no responde a los esquemas de las clases sociales que no

están marcadas por factores étnicos. No puede hablarse, por otra parte, de peculiaridades raciales sin caer en el fascismo y nazismo, que consideraban una base nacional supuestamente pura y afincada al territorio y una capa o varias capas de minorías que debían ser despojadas de todos sus derechos. La realidad mestiza del Perú nos habla —lo hemos visto— de un proceso de conquista occidental que se superpuso a las conquistas anteriores de diversos grupos precolombinos que forjaron y destruyeron Chavín, que forjaron y destruyeron Tiahuanaco y que, por último, fueron englobados dentro del proceso de la conquista española, que trasladaba a América su potencialidad conquistadora, que se había exacerbado a través de la guerra contra los infieles moros.

Lentamente, un proceso de indianización de la cultura occidental y una occidentalización de las instituciones seculares autóctonas produjo el resultado cultural a que nos hemos venido refiriendo, de una sociedad peruana cuyo estudio debe hacerse como el de cualquiera otro de los países americanos, sin que podamos pretender una negación histórica que volvería a fojas cero lo ocurrido en cuatro y más siglos. Podemos, sí, y se ha hecho exhaustivamente, un corte transversal de la realidad peruana, a la que debemos aplicar el estudio científico contemporáneo, sin falsas bases que van del chauvinismo a la candorosidad. Es importante señalar el estudio que en 1968 hiciera José María Arguedas de *Las comunidades campesinas de España y del Perú,* al que habría que agregar la obra de Jorge Basadre, *Apertura,* publicada en 1978, y que contiene textos sobre temas de historia, educación, cultura y política, escritos desde 1924 hasta 1977, y la reedición de la obra del mismo historiador peruano: *Perú, problema y posibilidad,* para colocarnos en el centro de nuestros estudios sobre ese Perú al que queremos aplicar la introspección y el análisis de su conciencia colectiva.

No pueden dejar de mencionarse aquí dos libros antiguos de Raúl Porras Barrenechea, que fueron impresos en 1973: *El nombre del Perú* y *Mito, tradición e historia del Perú,* porque ambos nos llevan a un esclarecimiento histórico-cultural de qué es el Perú y dónde se asienta su tradición a partir de una base formadora determinada y determinante.

Al planteamiento antropológico de una sociedad evidentemente mestiza, al que habría que añadir los fenómenos particulares de su economía —como los estudiados por César Antonio Ugarte—, pero también los de su entidad psicológica, ya que, por ejemplo, Basadre hablará del «resentimiento colectivo» y Arguedas expondrá su carne propia, su angustioso ser y estar, estudiante y personaje de una realidad complicada que crea sus propios mecanismos de ajuste frente al

desajuste de una accidentada vida, en la que el problema mayor es el de la identificación partiendo de *ese Perú* nominado a que se refiere Porras. No podemos caer en el facilismo de ciertas publicaciones de los últimos años sobre la sociedad peruana, pero es de especial interés las relaciones de sublevaciones de diversa índole, de reacciones frente a una entidad nacional que no ha logrado su integración, y pienso que no escapa al estudio del presente la reedición de la obra de Víctor Andrés Belaúnde: *Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana,* que se hizo en 1977. Como también contribuyeron a esta clase de estudios libros como el de Luis Durand Flórez sobre *Independencia e integración en el plan político de Tupac Amaru,* publicado en 1974. Y trayéndonos a un enfoque más actual y más a tono con los estudios sociológicos: *Masas urbanas y rebelión en la historia,* de Margarita Giesecke, donde el golpe de Estado de los Gutiérrez en 1972 sirve para resolver apreciaciones en torno a ese hecho histórico, planteando un revisionismo que se extiende a otras publicaciones. Aparte de ello es la reimpresión de los textos de José Carlos Mariátegui, en particular de los *Siete Ensayos;* pero también nuevos enfoques para 1980, con un criterio contemporáneo de estudiar las sociedades, su cultura, los productos de su desarrollo, en función de una teoría del Estado.

Luis Enrique Tord ha editado un libro en 1978, titulado *El indio en los ensayistas peruanos* (1848-1948), con un epígrafe de Jorge Basadre que dice: «El acontecimiento fundamental de la vida intelectual peruana en el siglo XX es el crecimiento de la imagen del indio». El prólogo de Emilio Romero presenta los levantamientos e insurrecciones de «indios» —comprendiendo, como no puede ser menos, a los mestizos aindiados—, y así partirá de la rebelión de Tupac Amaru o José Gabriel Condorcanqui, para luego mostrarnos aquella tan conocida sublevación de Juan Bustamante en Puno, que refleja una situación política a la que se añade un matiz social. Luis Enrique Tord centra sus primeras páginas en el contenido y antecedentes de la considerada primera novela peruana: *El padre Horán,* de Narciso Aréstegui, donde se nos presenta, como lo adelantara en mi *Literatura peruana* (primera edición de 1954), la cuestión o el problema indígena peruano —separando y explicando los términos indígena o indiano— en el campo de la literatura. Pasar de Aréstegui a Clorinda Matto de Turner es consecuencia también apuntada en aquel texto, pero donde al simple realismo de Aréstegui se añade una filosofía del «indigenismo», en el sentido de poner la educación como base de la solución de la maltratada sociedad de los pueblos peruanos, con evidente influencia positivista. La educación sería para el siglo XIX la única que pueda salvar al indio

del estado en que se halla. Posición que aún se observa en Rómulo Gallegos, en *Doña Bárbara,* para la sociedad venezolana. Luis Enrique Tord nos lleva después al planteamiento en el campo del ensayo de aquel mismo problema, con la posición de una política radical en González Prada, hasta el enfoque ya señalado de Mariátegui, dentro de las corrientes ideológicas del socialismo materialista. La intervención de sociedades pro-indígenas, congresos indigenistas, publicaciones sobre el indio, etc., van formando una corriente de estudios peruanos en más de un siglo de caminar desde ese indigenismo inicial hasta el de Arguedas, Alegría, etc., en la batalla por ingresar el espíritu cultural del Perú desde un sector o faceta determinada. Conviene apuntar aquí que Alegría, Arguedas, son constantemente reeditados, así como estudiados por Antonio Cornejo Polar, por Vargas Llosa, por el que habla, etc.

Aurelio Miró Quesada ha insistido mayormente en el estudio mestizo de nuestra cultura a través de las figuras singulares representativas: El Inca Garcilaso y Mariano Melgar en diversos libros que se han publicado en nuestro país y en España. En ambos están presentes los dos afluentes que hemos venido señalando, como el unirse de las aguas para la formación del gran río espiritual que es el Perú. Por su parte, Fernando Romero presentó un valioso trabajo a la Academia Peruana de la Lengua sobre el aporte negro a nuestra cultura: «El habla costeña del Perú y los lenguajes afro-negros», que viene a sumarse a los estudios antropológicos y folklóricos de Gálvez Ronceros y a la literatura de Gregorio Martínez, que veremos después. Está publicado en el número 12 de la Academia Peruana de la Lengua.

Señalemos al paso, dentro del ensayo, como texto de consulta, *América latina en su literatura,* que consta de numerosos estudios de tratadistas latinoamericanos sobre ese tema, a base de una reunión de ellos convocada por la *UNESCO* y con la coordinación de César Fernández Moreno. Asimismo, y con igual criterio, se ha publicado *América latina en su arte.* En ambas prima un espíritu de investigar *eso* que podríamos llamar el alma de América latina, dentro de la que están englobados nuestros pueblos andinos.

La masificación de las ciudades, sin la preparación urbana necesaria, el desencanto, la frustración, las corrientes literarias de la «generación perdida» norteamericana y de la existencialista francesa, dieron cauce a una narrativa urbana y desmitificante en la década del cincuenta, que aún conserva sus frutos y sus signos culturales en el Perú a través de algunos de sus más calificados representantes. No puede dejar de pensarse en la influencia de Sartre y en la de Faulkner y de Hemingway; pero también la influencia de un medio donde se vive cortas etapas de la llamada constitucionalidad, por años de go-

biernos de facto, con inclinaciones diversas y con señuelos también incumplidos. El más destacado entre aquellos escritores es Julio Ramón Ribeyro, de quien han aparecido los tres tomos de sus cuentos bajo el título de *La palabra del mundo;* la reimpresión de *Crónica de San Gabriel,* novela de experiencias juveniles en la provincia peruana para con todo el caldo de quebrantamiento, de melancólica actitud ante la vida de sus cuentos; la novela, de menos importancia, aunque planteando el problema de la angustiosa pubertad, que se llama *Geniecillos dominicales,* y la edición de la también novela *Cambio de guardia,* con una más directa crítica de la política. Lo fundamental de Ribeyro está en sus cuentos, dotados de un núcleo evidentemente nacional —aunque algunos tengan escenarios ajenos al Perú— y en muchos casos la problemática social, y un desenvolvimiento de la trama hacia la marginación, hacia la descomposición, con un sentimiento claro de decadencia, que puede ser desarrollado por su autor ya en los basurales del lumpen, en la incipiente barriada de los acantilados limeños o en la hacienda donde con los años crecen los desencantos, como entre profesores o estudiantes de una universidad provinciana, donde la leyenda de una ciudad con raíces históricas aparece como desvanecida entre personajes locos, falta de paisaje y con trama que, no dejando de ser fantástica, está enseñoreada por la realidad agobiante. Una narrativa crítica, sin dejar por ello de ser eminentemente literaria, nos lleva a un planteamiento de interrogación de nuestra cultura, de posibilidades agostadas desde la juventud, de reconocimiento, en fin, a través de un examen de conciencia, de un sentimiento no de culpa, sino de inferioridad. Esto, en medio de la expresión de una clase media que está vivida y sentida por Ribeyro entre sus calles y esquinas de Miraflores, en medios universitarios y en bares donde la juventud va entrando a esa conciencia de decadencia o marginalidad. Examen de conciencia que Ribeyro hace también desde París o desde cualquier punto de Europa, y que lo lleva a hermosas páginas reflexivas de prosa literaria con ese mismo extraordinario poder de desencanto que pone en su narrativa.

Mientras tanto hay escritores neoindigenistas, como en el caso de *Eleodoro Vargas Vicuña,* quien realiza el igual experimento literario de Arguedas al pretender un tratamiento de lenguaje que por sí solo nos haga sentir al hablante mestizo de quechua y castellano, con sintaxis y defectos gramaticales desde el punto de vista del castellano que reflejan una realidad del idioma que trasunta, a su vez, una realidad social en proceso de integrarse con evidentes síntomas de vacilación. Esto sin dejar el elemento poético, que está tanto en la narración iluminada como en la intuitiva aproximación a un mundo de fantasía, que no está totalmente cimentado en la realidad real, que se percibe sólo

a través de un roce con el transfondo histórico del Perú. La reimpresión de *Nahuín* pone a Vargas Vicuña en el tapete de estos años nuevamente. Tal vez sí sea Edgardo Rivera Martínez el que más se acerca, entre los últimos, a esa corriente poético-indigenista dentro de la narrativa. Sintiéndose claramente la indianización de mitos y leyendas europeas, se construye en las narraciones de Rivera Martínez un escenario en el que campean hombres y, sobre todo, niños de los Andes, dotados de un *fatum* misterioso, en el que luchan, sin decirlo abiertamente, como Arguedas, el «Amaru» mágico de la serpiente precolombina y el «Cristo» de las iglesias católicas, con mezcla de superstición y de religión, donde se unen y chocan las corrientes anímicas, que se dan principalmente en los espíritus de los habitantes de las serranías, sin que se haya llegado definitivamente a la síntesis conceptual.

Con un pie en ese mundo indígena mestizo o mestizándose cada vez más, y con el otro en la ciudad, donde los pasos van siendo contados de calle a calle, *Carlos Zavaleta* nos presentó un neorrealismo que tenía bases de experiencia provinciana peruana, pero también de experiencia capitalina, y que, además, sus lecturas de la novela norteamericana y la francesa en los años cincuenta maduraron dentro de los campos peruanos. Es ésta una experiencia muy singular y característica de una cultura como la nuestra, donde aquellas aguas que la formaron van siendo constantemente modificadas por un aceleramiento del tercer factor, que señalamos al comenzar estas digresiones, el de la dinámica transformadora, que deja el *substractum* inicial y va alterando diversas capas de conciencia cultural de un pueblo, tanto por la inestabilidad de su plasmación total como por la fuerza o presión —diríamos mejor— de los acontecimientos externos al devenir de su propio proceso.

También en el campo neoindigenista, pero con una técnica diversa, en la que se combina el realismo documental con el realismo mágico, la explicación novelesca de hechos ocurridos en el proceso de las luchas sociales con la fantasía delirante, Manuel Scorza abrió un nuevo camino con *Redoble por Rancas,* y siguió con las por él llamadas inicialmente «baladas». Nos hallamos ante una presentación de la realidad peruana, en la que dejan su huella en el lenguaje literario los grandes expositores de mundos americanos, llámense Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez. Y algo de la picardía propia peruana, cuyo ejemplo podríamos tener en el José Díaz Cansejo de los años veinte, por ejemplo.

Más en el oficio, pero sin dejar, por un lado, la experimentación narrativa y, por otro, las huellas del Perú en él, Mario Vargas Llosa ha recogido ese tema tan en las últimas décadas de la adolescencia y la

juventud, maduradas en un acelerar de la degradación, en diversas capas peruanas, claro que particularmente en la clase media, a la que pertenece, pero asimismo en ciudades de provincias, para viviseccionar la realidad peruana desde *La ciudad y los perros,* con una acción totalizadora que utiliza un lenguaje de cortes, alusiones, idas y regresos en la palabra y en la trama para lograr grandes frisos en *La casa verde* y en *Conversación en la Catedral,* donde se retrata, por fragmentos que hay necesidad de unir, el Perú, que empleando una frase que ya resulta manida, pero que es expresiva, le duele en sus cuatro costados de su condición de escritor. Las experiencias personales están transmutadas a diversos personajes en cada novela, donde se realiza una extraordinaria y paciente obra de relojería con mecanismos y ruedecillas que giran al mismo tiempo, pero en su propio campo, dentro de un aparato total. La vida social del Perú *(La casa verde),* la vida política del Perú *(Conversación en la Catedral),* se sustentan en un prostíbulo o en un cafetín de contertulios embriagados, y, sin embargo, nos dan una visión por la que se cuela eso que veníamos persiguiendo: la cultura peruana. Habría que añadir las novelas peripeciales, con condimento de ácida comicidad y aún diríamos de trágica comicidad: *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor,* con seres llevados por una condición (el oficial cumplidor de su deber y el autor delirante de novelas radiales) al más triste desenlace dentro de una realidad que los engulle o los aplasta, pero que, a la vez, ha sido germinada por ellos mismos. La idea de la ficción superando la realidad se da en todas esas obras y en la pieza de teatro *La señorita de Tacna.*

En esta expresión de la realidad peruana con carácter ácido-crítico, donde la ironía rompe lanzas con la desolación, Alfredo Bryce nos ha expuesto dentro de la galería de frustrantes y marginados de la novela contemporánea del Perú, y que figuran entre sus memorables cuentos, a *Julius* y su mundo, a la burguesía peruana mirada desde dentro con despiadado sentido crítico y cariñoso tratamiento al mismo tiempo, entre el juzgamiento con actuación de juez sardónico o implacable y la sensación de ser parte de la causa acusada. Los cuentos de Bryce nos llevan al temperamento de exponernos personajes y situaciones ridículas, agobiantes papeles donde la carcajada es simplemente el envoltorio de un desolador pasaje, donde la decadencia está pintada con risueños términos, pero con amargo sentimiento de impotencia. Todo ello trasluce —con un lenguaje expresivo, «lisuriento» y peruano— el sentido de nuestra realidad dubitativa, imprecisa, asfixiante en su MEDIO CAMINO de cumplimiento. Frente a estas manifestaciones de una narrativa puesta al día resultan tal vez elementales determinados cuentos y narraciones propias de un momento inicial de la literatura de este siglo. Pero claro

que las experiencias tomadas entonces y los elementos de las condiciones son base de esta literatura que hoy vemos como de arriba. Hemos pretendido mostrar —nosotros mismos— con los nuevos instrumentos narrativos, sin perder un dejo inicial poético, pero tomando este mecanismo de conseguir todo y nada en idas y vueltas, facetas de la realidad peruana a la manera con que hoy pueden expresarse dentro de novelas que pretenden ser totalizadoras en *Una sola sombra al frente* y, sobre todo, en *Puerto pobre,* con un condimento de aventura, de la gran aventura que es la vida. En menor escala sería la presentación de ambiciones y frustraciones que se podrían observar en los dos planos de *Impronta del agua enferma,* donde Lima asoma tras la Universidad y el lumpen. Como en las anteriores está el Perú de muchos años, o una ficticia Casma, con una sociedad de consumo sobre sus auténticas condiciones rurales y semi-urbanas.

La presencia de grupos minoritarios adecuados a la vida nacional peruana, o mejor dicho, inadecuados, pero adhesivos a ella, se nos muestra en la novela de Isaac Goldenberg: *La vida a plazos de Jacobo Lerner.* El estudio antropológico de la costa peruana en variantes que van de la mezcla blanco-negra, indio-negra, indio-blanco-negra, se presenta en un novelar que va del cuento *(Tierra de caléndula)* a la mayor amplitud narrativa de la novela propiamente dicha *(Canto de sirena)* en Gregorio Martínez. Se suman dentro de esta narrativa última, que tiene que ver con la sociología y la antropología en general, la atmósfera geográfica, el tinte folklórico y un todo de densa humanidad risueña, sensual y, a la vez, agresiva.

Cuando la literatura se hace sobre la literatura, con elementos que mayormente tienen que ver con la cultura occidental, en las lecturas que forman un esquema intelectual; con temas, tratamiento, atmósfera, que no están desligados de nuestra cultura; con las raíces sumergidas en esa corriente cultural europea que se hace presente en nosotros con caracteres que llamamos universales, se consiguen los cuentos *(Escuchando tras la puerta)* y la novela *(La piedra en el agua),* de Harry Belevan.

La poesía en el Perú, junto con el fenómeno universal de Vallejo, a que nos hemos referido, muestra, a fines de la década del veinte, las dos caras de su personalidad nacional: 1.ª, una poesía con fuerte motivación peruana sustentada en la vanguardia del estridentismo, y 2.ª, una poesía culterana, a la manera española, aunque con influencias diversas occidentales. Busca después, en la generación del treinta, adecuarse a las grandes motivaciones histórico geográficas, sin dejar la lírica entonación que enfrenta al poeta consigo mismo. Puede decirse que

conseguimos una veta peruana de aproximación a los mitos sustanciales y a nuestra naturaleza extrayendo raíces culturales de la conciencia de «nosotros» por encima de la presencia del yo, tan presente en la poética modernista y aun postmodernista. Me halaga el pensar en un «ingreso lírico a la geografía» y en una aproximación al mundo contemporáneo peruano de Mitos, como el de Vichama o de Pecaritambo, sin que dejen de alimentar esas temáticas los elementos de la sensibilidad plenamente subjetiva, hecha espíritu a la manera del hombre actual. Manuel Moreno Jimeno exhibía en tanto una poesía apostrófica, de angustia emocional y apretada ante el drama social del siglo XX; Luis Fabio Xammar trataba de hacer una poesía *cholista* menor, con un sedimento folklórico y, a la vez, intimista.

Pasó la poesía en el Perú por una degustación estética, con la mira puesta en la belleza y en la linfa del surrealismo, con nombres como el de Emilio Adolfo Westphalen y el de Jorge Eduardo Eielson, para llegar a esa brillante generación poética de los años cincuenta con Rose, Belli, Bendezú, Delgado, al que habría que añadir el de Sologuren y Arturo Corcuera, que trajo una actitud más retozona, con mezcla de causticidad y de ingenua expresión elemental. Corría al lado de ellos la poesía indigenista de Mario Florián o de Luis Nieto, y al fondo, saliendo de la señalada corriente neomodernista, para afincarse en un expresionismo que llamara concreto: Alejandro Romualdo, quien alcanzó el sentido épico que se venía persiguiendo desde los años treinta.

Síntesis de esos movimientos, pero con una precocidad indudable y con una experiencia literaria que superó los pocos años que le tocó vivir, Javier Heraud abrió la compuerta de la nueva poesía peruana de los años sesenta. En ella hay un especial aparte para Antonio Cisneros. Partiendo de una mirada crítica, retomando, para jugar con ellos, los mitos tradicionales y los acontecimientos memorables, y con una esmerada lectura de poetas de otras lenguas, particularmente inglesa, consigue una poesía conversacional abierta, donde se une el sentimentalismo de Rose con el criticismo social, a fin de obtener un conjunto al par brillante y desencantado, en rebelión y tan apegado, sin embargo, a una realidad que es, evidentemente, peruana. Se expresa que es anti-lírico y que su poesía —al decir de Escobar— engloba acontecimientos «dentro de una simbiología acuñada en perspectiva crítica, construida por la conciencia de las contradicciones sociales y el peso de una actitud lúcida frente a la enajenación cultural e ideológica». Cisneros representa una actitud y una manera poética que han tenido muchos exponentes en la poesía de estas dos últimas décadas. A su lado, Rodolfo Hinoztroza se nos ofrece más universal, más intelectualizado, más sumerso en una poe-

sía clásica de la que ha de salir con resultados de avanzada expresión, con símbolos más complicados, con signos donde las ciencias se ponen al servicio de la comunicación poética y con una conciencia alerta para el cambio en el lenguaje.

Un dejo provinciano se aprecia en la poesía de Marco Martos. Pero ella va más allá de ello para tomar una actitud peruana ante la poesía última dialogante y con dejo prosaísta. José Miguel Oviedo sostenía que esta última poesía del setenta estaba más plena de provincianismo, de insurrección anticapitalina, etc., en su conocido libro *Los trece*. Me he permitido señalar que existe, o existió, una corriente al comenzar la anterior década más convencional, más abierta, con un prosaísmo cargado de intimidades y detalles de locución oral, pero no estrictamente provinciana, pues escritores como Abelardo Sánchez León, por ejemplo, se recrean en lugares, bares, escenarios de Lima, donde se bebe, se come y se conversa de cosas entre triviales y trascendentales con un tono coloquial y cierta nostálgica actitud bohemia. Manuel Morales tiene asimismo poemas representativos de esta corriente poética, que está ligada a un criollismo, por decirlo así, cultural, sin que esto signifique «regionalismo» en el sentido tradicional, sino, por el contrario, cierto dejo de inconformismo y de protesta. Rebeldía con disconformidad social que se acentúa en grupos de franca posición o insurgencia político-social, como *Hora Cero,* de la que surgen poetas de indudable importancia, como Jorge Pimentel, cada vez más lleno de autenticidad poética, más allá de toda «revolución». De *Estación reunida* salió un poeta como Elqui Burgos, convertido en escritor cultista, al igual que Enrique Verástegui, que mezcló su rebeldía contra lo peruano, renegando de Vallejo, con una poesía donde se dan la mano las citas eruditas con agresivas voces del diccionario coprolálico regional. También Juan Ramírez Ruiz, donde «la narración testimonial y el retorcimiento de la norma idiomática», al decir de Escobar, han sido superados en *Vida perpetua,* libre anticonvencional, donde la poesía adquiere aire en las páginas con guarismos y signos —que estarían dentro de la técnica de Hinostroza—, que adquieren una importancia grande porque al sentido visual se une el auditivo y la voz interior de la conciencia para una acción de impacto totalizador. La poesía visual, con un sentido más artístico y menos intelectual, por tanto, se manifiesta en un poeta como César Toro Montalvo, donde hay constantemente una recreación, un carácter lúdico, que juega con los sonidos y con la acomodación del poema para un encanto que tiene que ver algo con el surrealismo, pero también con el dadaísmo en su manifestación de simple retozo del espíritu al par que de alteración de las normas vigentes. Por supuesto que los *Especímenes,* de Toro, es-

tán constantemente influidos por frutos nuestros, por un sabor peruano o hispanoamericano en el «cesto» de sus páginas. La poesía visual cumple así otra función. En cambio, el juego intelectual cobra su verdadera dimensión intencionada en la poesía de Mario Montalbetti. Gran parte de los poetas de estos años —como este último— están influidos por Antonio Cisneros, hasta llegar a los más jóvenes, donde se percibe un retorno a formas más apretadas, más concretamente líricas, ajenas al conversacionalismo, a la presa alusiva y a la apertura, encerrándose en esencias líricas. Algo de esto se encuentra ya en Luis La Hoz y se puede ver en un otro Cisneros, Alfonso Cisneros; o en Inés Cook, valores en formación que ya dan un regusto de lecturas clásicas —esencialmente— a sus poemas de intensidad lírica, a un Tamayo San Román, que tiene oscuros y densos símbolos dentro de un «bestiario» muy exquisito. La poesía se da a chorros en el Perú todo. Y poesía con matices los más varios. Poesía de provincia que no tiene sabor regional, pero sí, a veces, anticapitalina.

Grupos de poetas en Arequipa, en Trujillo, en Chiclayo, en la zona del centro andino, en el Cuzco. Poetas de inspiración terrígena algunos. Epica, unos cuantos. Epica, dentro de la concepción geo-histórica del Perú. Dentro de esta función de la poesía. Tulio Mora realiza en su único libro: *Mitología,* un extraordinario trasplante de mitos y leyendas no sólo peruanas, sino sudamericanas, a una vida actual, viendo pasar dioses y héroes de los viejos panteones andinos y costeños por las calles y sobre los vehículos de la vida moderna. Urbe que sirve a otro poeta, Walter Márquez, para descubrirnos a Odiseo entre la casa de una ciudad peruana o mirando al pueblo —que es peruano— con sus ojos cargados de siglos. Quiero sentirme en medio de esta poesía con la aventura lírica entre los grandes murales de la realidad continental americana.

Las explicaciones de un arte teatral peruano han quedado reducidas a muy pocos nombres significativos. En el siglo XIX hubo ese binomio de la comedia que llevó al lado de la tradición culta en Pardo Aliaga; al lado de la tradición popular en Segura. Algunas obras costumbristas se pusieron en escena a comienzos de siglo. Pero solamente adquiere pleno sentido literario y artístico el teatro de Juan Ríos, de Sebastián Salazar Bondy. El primero —pleno de erudición y al par de preocupación por los principios filosóficos y sociales de este siglo— pudo hacer dramas peruanos con referencias clásicas, a la vez que estaba a tono con las grandes preocupaciones que azotaban Hispanoamérica y el mundo por los años treinta y cuarenta. Ya sea la versión teatral del mito de los hermanos Ayar, ya la de *El Quijote*. El segundo aclimató a la época el teatro colonial con *Amor gran laberinto,* o la biografía novelada de Flora Tristán; o modernizó a Rodil, que ya había sido tratado por Ricardo Palma,

para más tarde peruanizar a Arthur Miller en *No hay isla feliz,* o pretender hacerlo con Brecht, a más de diversas estampas que mostraban todas su temperamento periodístico y su inquietud cultural. A ellos se sumó Enrique Solari Swayne, con un teatro más vinculado a la realidad estrictamente peruana en su geografía o en su idiosincrasia, con *Collacocha,* particularmente.

El cine ha venido cuajando en el último tiempo. Ya Robles Godoy nos ofreció películas de calidad, pero que tenían mucho que ver con la literatura en detrimento del arte mismo cinematográfico, y así, *La muralla verde, En la selva no hay estrellas, Espejismo,* dieron relieve a un Perú de elementos naturales propicios a la cámara, a la vez que los temas seguían una intención ya crítica, ya simplemente sociológica de la realidad, pero les faltaba, tal vez, el propio lenguaje del cine. En el Cuzco, un grupo de cineastas y escritores dirigieron algunas películas con contenido folklórico, como *Kukuli.* Pero en el último tiempo se viene obteniendo en largometrajes la historia y el desarrollo propios del cine, a la vez que un espíritu «peruano». *Kuntur-wachana,* de Federico García; *Los perros hambrientos,* de Luis Figueroa; *Muerte al atardecer,* de Francisco Lombardi, y *Cuentos inmorales,* de Huayhuaca, Flórez Guerra, Tamayo San Román y Lombardi, son logros objetivos en este campo del cine peruano, sin concesiones regionalistas o folkloristas y con más o menos éxito en su realización, donde están el mito o la leyenda transbordados, la novela (como la de Ciro Alegría) hecha material cinematográfico o la crónica policial convertida en una noche de suspense o el mundo de la gran ciudad en trozos de la realidad no exenta de la ficción del arte y trasladando a la película la vida de sectores de la población peruana, pero dentro de un arte que es el cine y no otro, distinto del teatro y la literatura y de la fotografía artística, aunque tenga que ver con todos ellos. Hay un camino por hacerse en este sentido y creo que se ha tomado ya la senda propicia.

El arte musical peruano tiene débiles manifestaciones, a pesar del talento de los jóvenes compositores, como Edgar Valcárcel, Celso Garrido Lecca y otros que se suman a la influencia última de Enrique Iturriaga. En todos ellos hay voces que acreditan una tendencia musical peruana y a la cultura musical de Francisco Pinilla.

Si pasamos del tiempo al espacio, el arte tangible sobre material concreto, podríamos buscar los elementos culturales nuestros en la escultura y hallar las figuras que Cristina Gálvez ha dejado y continúa dejando con invariable genialidad. Y tendríamos otra figura —la de Joaquín Roca Rey— enclavada hace tantos años en el corazón de Roma, donde continúa trabajando en el metal y la madera desde las formas

a lo Henry Moore hasta lo más actual con fuerte personalidad, en que predomina un erotismo refinado. Aparte ha logrado Roca Rey plasmar figuras como la del Inca Garcilaso.

* * *

El adolescente de más de un siglo continúa mirándose a las aguas y descubriendo su rostro. El artista penetra hasta el fondo de su conciencia y extrae los materiales que constituyen su personalidad para vaciarlos en la escultura o el lienzo, para decorar los muros, para construir las viviendas, para dar pábulo a su sensación de ser y a su existencia en un mundo determinado que lo rodea y lo plasma. En la retrospectiva de Fernando Szyszlo, en 1976, nos hallamos ante un pintor que ha recorrido desde las impresiones dejadas por sus maestros o por sus ideas de hallarse en la contemporaneidad de Picasso hasta ir descubriendo las vetas más profundas de su capacidad creadora, a fin de interpretar, a través de un abstraccionismo que podemos llamar romántico, con insistencia grande en determinadas tonalidades de colores, un mundo interior que se transformaba en arte, pero que tenía esencias históricas, trozos de un peruanismo cultural que él mismo va descubriendo sin proponérselo originariamente. Si él había visto con interés a Klee en su formación, éste había tomado como función decorativa elementos de forma y color del arte peruano precolombino; pero Szyszlo se sumerge en ellos con la naturalidad que le da su medio natural. Esta vuelta a «lo indígena» se hace en un corte profundo, sin inmediata relación con elementos folklóricos, con figuras populares o con regionalismos más o menos encubiertos. Hay una relación muy de dentro en ese mundo de la pintura de Szyszlo, con los colores y formas que desarrolló un artífice impregnado de una tierra y un horizonte que corresponden a la realidad histórico-geográfica o geo-histórica del Perú precolombino particularmente costeño. Y, sin embargo, con personalidad excluyente y propia del artista actual embebido en una tradición occidental del arte. Para ver hasta qué forma corresponde a campos netamente artísticos, podemos decir que una discípula de Szyszlo, como Julia Navarrete, que ha expuesto una magnífica y variada obra pictórica, no ofrece los elementos de composición que podrían hallar relación entre nuestra actual cosmovisión y la de los pintores alfareros y tejedores de la costa peruana precolombina, que sí se hallan en Szyslo. Y con los mismos conceptos pictóricos —los llamaremos así— totalmente nuevos, se puede hallar la vía de las raíces, como se puede caminar en otras direcciones que el paso del tiempo le ha señalado a la cultura peruana bajo las influencias occidentales y la aceleración de la dinámica social.

Si volteamos los ojos a Tilsa Tsuchiya, nos hallamos ante una artista plena de ideas poéticas, sin que éstas opaquen, ni mucho menos, su rica expresión pictórica. Ese mundo que parte de una actitud onírica y que se desenvuelve en un encuentro con el mito a través de la natural relación sexo-germen, individuo a familia, familia a colectividad social, está dotado de un intenso penetramiento en la realidad, llamémosla así, del Perú andino, de un existir dentro de un marco indo-hispánico, de pasar por la sangre y los nervios el sentido de un mundo tal que se ha llamado sobre las ideas, las costumbres, sobre eso que se llama la religión en el más amplio sentido. Con una fuerza mágica, Tilsa descubre y crea una mitología pictórica peruana dotada de un color, de una fuerza, que se hacen, evidentemente, poesía en el lienzo. Se ha hablado de su origen oriental japonés para explicarse algo de su personalidad. Ante todo, es evidente que Tilsa es mestiza y no simplemente *nisei,* que son los hijos de padres japoneses. Y que un gran pintor, como Kubota, tiene signos diferentes en nuestro país. Y que el surrealismo al que ha llegado Shinki, otro notable pintor con elementos étnico-culturales similares a los anteriores, no tiene el panorama pictórico de Tilsa tampoco. Ni que Oka puede, en sus magníficos trazos esquematizados, semejarse a la composición mágica de la mitológica pintura de aquélla. Con todos estos nombres estamos también señalando importantes regiones de la pintura peruana contemporánea con dosis culturales de Oriente, al par que de Europa y América.

Cuando vemos la pintura de Galdos Rivas tan lograda, tan hermosamente combinada con colores que son propiamente de él, no podemos menos que acordarnos de ciertas telas que vimos en algún museo peruano o en la sección peruana de un museo de cualquier lugar del mundo. Cuando apreciamos con deleite esa pintura de tan ricos y, sin embargo, al parecer, siempre similares matices del color y aun de la textura, no podemos dejar de pensar en la peruanidad de Galdos Rivas. En su sumersión en un mundo pictórico donde se halla el paso con los artistas peruanos de todos los tiempos. En su vanguardia artística —con elementos abstractos—, en sus vueltas a ciertas formas clásicas de la pintura universal, está presente un sello cultural, sin que ello signifique, por otra parte, que ese sello no sea también el de Galdos Rivas, como personalidad de un mundo actual. Y Galdos Rivas se halla en la búsqueda de una identidad pictórica, al igual que sus compañeros de generación, llámense Milner Cajahuaringa, Miguel Angel Cuadros, etc. Milner Cajahuaringa, cercano a Cuadros en la *pintura acción,* ha creado esa sensación de «materiales arrojados al azar» y esos «chorreos ocasionales», a que se refieren José Antonio de Lavalle y Werner Lang, en su *Pintura contemporánea,* dentro de la colección «Arte y Tesoros del Perú», con

«colores flotantes», con reminiscencias, por su parte, de la arquitectura trapezoidal incaica, sin que Cajahuaringa sea un pintor regionalista. Así como Miguel Angel Cuadros, inquieto buscador de formas, constante catalizador de corrientes, poseedor de una condición extraordinaria para el dibujo, realiza un tipo de pintura ajena a esos dos compañeros generacionales. La impresión de una riña de gallos en negro y rojo o el pulular de insectos en trazos sepia no dejan, empero, de hacer presentir una influencia de la realidad, que camina oscuramente por los vericuetos de un arte pictórico con mano de dibujante totalmente entregada a la tela y al color, dentro de una expresión personal no ajena a la conciencia colectiva.

Cuando Bill Caro reproduce con su hiperrealismo las cicatrices que el tiempo ha hecho en los balcones (moro-hispano-limeños); en las esquinas deterioradas; en los zaguanes desmoronados, donde hay fantasmas coloniales y republicanos; en las escaleras desvencijadas; pero también en los autos que duermen sin paz en cementerios de fierro, lata y vidrio, nos hallamos ante una pintura romántica que busca el espíritu de nuestro vivir. Su lente, pero también su prisma, capta la realidad de las cosas desvanecidas, donde el cartel o la máscara nos hablan —sin embargo— de un presente hecho por acumulación de cosas del pasado que se mantienen con sus heridas y sus suturas en pleno mundo actual, con el Perú clavado en el universo, con la realidad convertida en material recreado por el arte. Nunca el arte es la realidad misma, sino transformada por la pupila y por el pensamiento del artista. Cuando Luz Negib crea la familia Pérez o redescubre el paraíso adánico o la fábula de «Caperucita» y de sus lobos diversos, su pintura crítica está hecha a la medida del tiempo actual, más con una perspectiva que enclava la historia dentro de los llamados elementos culturales del pueblo peruano, de la versión nuestra de la religión, el mito, la leyenda, el cuento y las costumbres.

Ese espíritu de la cultura, que es la conciencia de todo lo que el hombre crea o produce en sector social del mundo, por supuesto —como lo hemos venido refiriendo—, es más que la proyección del Perú, porque lo es de toda esa configuración histórica que puede llamarse Latinoamérica, Iberoamérica, Hispanoamérica o países andinos. Y así encontraremos ecos de todos nuestros pueblos en este arte del Perú último, que venimos esbozando. Si nosotros nos detenemos a ver a Angel Chávez, por ejemplo, nuestra visión se extiende a todo el territorio americano que corre desde el Río Grande de Norteamérica hasta la Antártida. Se ha encontrado en él reminiscencias muy grandes de Rufino Tamayo, pintor mexicano que pasó del inicial movimiento de los Rivera y los Orozco a los Siqueiros, a una pintura más esencial, donde se sintetizan

raíces telúricas en una pintura que aunque mexicana tiene que ver con el desarrollo de la plástica del siglo XX.

Si aún extendemos más nuestro horizonte cultural, nos hallaremos con aquella pintura que se aparta de toda referencia regional o de introspección para ponerse en el plano del mundo total y con una inspiración creadora que escapa, al parecer, a las ligazones geo-históricas, para hacer simple y llanamente arte en un nivel universal. Esta no está fuera, por supuesto, de la cultura peruana en su proceso dinámico de constante aprehensión de valores. Es cierto que Gerardo Chávez, Revilla, Braun o Villanueva nos aparecen con claros nexos a la presencia del mestizaje peruano. Chávez ha logrado, con una pintura figurativa, un mundo fantástico que tendría que ver con Bosch (con el Bosco, flamenco y español) y, por otra parte, con un pintor latinoamericano, el chileno Matta.

Su pintura es limpia, a pesar de todos los retorcimientos de sus figuras sacadas de una fantasía exuberante, barroca, que se adapta al desenvolvimiento del siglo XX. Revilla, que también logra una pintura limpia, hermosamente clara —con colores más vivos—, ostenta mayormente los signos del surrealismo, que tiene que ver con Dalí, pero también con los grandes pintores belgas contemporáneos. Habría que señalar que con su mismo arte surrealista, Revilla presentó una búsqueda de la costa peruana, que en otro aspecto y con elementos *pop* había también exhibido poéticamente Jorge Eduardo Eielsen. Braun se mueve en un campo de la retrovisión de la pintura clásica injertada dentro de una nueva pintura; un cuadro o una expresión dentro de otro cuadro, en esa concurrencia que se emplea asimismo en la literatura y que puede verse en Harry Belevan. En cuanto a Leoncio Villenueva, cuya obra ha causado tan hondo impacto, está en la línea surrealista, y asimismo con una limpidez extraordinaria y con una simbología a tono universal; en tanto que Aquino, otro de los jóvenes surrealistas representativos, se mueve dentro de una pintura con materiales a la mano y aun con figuras, como su autorretrato, u objetos propios de un ambiente nuestro.

Debemos señalar que coexisten con esos pintores que hemos citado otros muchos valiosos, como representativos de tendencias actuales, así como diversos artistas que vienen de atrás, desde el ya legendario Macedonio de la Torre, con su inspiración selvática. Un Teodoro Núñez Ureta, nacido acuarelista y que pasó por todas las gamas de la pintura hasta llegar al mural, y donde el indigenismo se confunde con cierta acentuación masiva que corresponde más a un mundo urbano, con fuerte tendencia expresionista. Camilo Blas mantiene su deje indigenista, donde las cholas, los pueblos andinos, las comunidades, pero a la vez los callejones costeños, forman un mundo nacional. La vanguardia —el blanco

tonal hispánico de Cecilio Pla—, el muralista mexicano y el prerrenacimiento itálico transbordados al Perú y especialmente a su costa, están en la paleta de Quispez Asín. Un indigenismo madurado en la ciudad y un mayor acoplamiento a la realidad capitalina, como los narradores de la urbe peruana de los años cincuenta, nos lleva a los bodegones de Sabine Springett, un pintor con alto oficio en todos los campos por donde ha transitado. Un Víctor Humareda trae la figura espectral, un tono borroso, esfumante y aun desequilibrado, que nos recuerda el sentimiento indohispánico de representar la angustia en un plano existencial que se confunde con la muerte. Alberto Dávila mantiene uniformemente su abstraccionismo moderado, y Nieves Danderas logra nuevos y nuevos caminos en una lograda tonalidad también abstracta. Nos miran desde su eternidad los Sabogal, los Vinatea Reinoso, pero también los Ricardo Grau, los Sérvulo Gutiérrez. De Europa nos llega, de cuando en cuando, Emilio Rodríguez Larrain, con un oficio pictórico madurado y con una innovación hacia las últimas corrientes pictóricas. Estamos entre el pasado —pesando fuertemente en nuestra conciencia— y el futuro, que llama con nuevas y nuevas voces, con el sentimiento romántico de crear siempre algo nuevo. Ello estará siempre con raíces que nos envuelven, con tierra que nos aprisiona, con imágenes que nos impresionaron, con lecturas antiguas y últimas; pero, a la vez, con nubes y mares que nos llevan hasta el mundo, alcanzando por velocidad acelerada una visión más integradora de la humanidad, como ente total de nuestro universo. La cultura peruana existe dentro del concierto iberoamericano, pero claro que es parte de la cultura andina, y ésta de la cultura mundial, cada vez más dominadora. Una delirante caja de resonancia expande nuestras voces.

*AUGUSTO TAMAYO VARGAS*

Juan Manuel Polar, 150
«Orrantia del Mar»
LIMA 17 (Perú)

# BAROJA Y LA MUSICA

Baroja confiesa en repetidas ocasiones que no tiene temperamento musical [1], que carece de la más pequeña cultura musical [2], que tiene mal oído, opinión ésta que vemos confirmada por otros testimonios [3]; que tiene una voz desagradable, «de campana vieja», con la que apenas puede canturrear con gusto... Sin embargo, a lo largo de toda su vasta obra abundan los ejemplos y citas musicales, la presencia de una determinada composición como factor determinante de un ambiente, o los personajes principales enredados en interminables polémicas sobre la música de su tiempo. Baroja es, sin duda, el escritor más filarmónico de su generación, y a pesar de sus continuas protestas de modestia y desconocimiento la presencia de la música en sus obras es muy superior a la de sus contemporáneos.

¿A qué se deben estas protestas de ignorancia? Probablemente, a una costumbre típicamente barojiana de afectar desconocimiento, de presentarse humildemente al lector como hombre modesto y que no aspira a hacer frases, a descubrir cosas trascendentales. Modestia que puede tener su base de sinceridad en la personalidad de hombre sencillo y enemigo de la exhibición, pero que puede también servir de táctica, consciente o inconsciente, para captar la simpatía del lector y presentársele como su igual. «Yo no pretendo entender de música. Si me aprietan mucho, diré que no pretendo entender de nada» [4]. Resulta paradójica esta afirmación en un escritor tan fecundo y que ha introducido en sus novelas una tan variada gama de observaciones filosóficas, científicas o literarias.

Para interpretar correctamente estas afirmaciones de don Pío será conveniente desproveerlas de su modestia franciscana y ver detrás de ellas la situación real de un hombre sensible, pero no educado en el ambiente musical; de un hombre capaz de conmoverse con la música, pero incapaz de analizarla; de un hombre, en suma, completamente desconectado de la música como ciencia, pero receptivo a su mensaje

---

[1] *Memorias*, pág. 679.
[2] Id., pág. 1293.
[3] Isidoro de Fagoaga: *Encuentros con Pío Baroja*, pág. 69.
[4] «Artículos», *O. C.*, tomo V, pág. 1314.

en la medida de las modestas posibilidades que el medio le ofrecía a su alcance.

El mismo Baroja nos informa sobre este estado, exagerando quizá su modestia: «Yo no tenía tampoco gran oído musical; además, no lo cultivaba; pero notaba la belleza de una canción y me conmovía oír a un gran tenor el *Spirto Gentil* o a una tiple *O mio Fernando»* [5]. En *Juventud, Egolatría* repite la misma idea: «Yo soy un hombre que no entiende de música, pero no soy completamente insensible a ella» [6]. Que no era insensible a ella podemos inferirlo del entusiasmo que le inspiró el *Don Giovanni,* que, según Baroja, fue suficiente para justificar un viaje a Italia: «Oí el *Don Juan* en Italia, y me pareció tan admirable que pensé valía la pena de haber ido a Italia sólo para oírla» [7].

Esta sensibilidad para la música hace de Baroja un aficionado receptivo y atento, aunque no culto ni autorizado; original y personalísimo en sus observaciones, como veremos más adelante, pero limitado y carente de profundidad; intuitivo y sagaz hasta donde le permiten sus conocimientos, pero incapaz de superar las limitaciones de su medio.

Por lo pronto, es preciso notar que su sensibilidad le llevó a conocer un repertorio de obras clásicas poco común en la mayoría de los intelectuales de su tiempo. Las veladas de piano de su hermana Carmen le familiarizaron con los grandes clásicos de la música instrumental del XVIII y XIX (Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann o Mendelssohn), así como lo más representativo de la vieja ópera romántica italiana (Rossini, Bellini, Donizetti...) [8]. Baroja frecuentó, además, algunos de los grandes teatros de ópera en España y en el extranjero, y su conocimiento de la ópera de repertorio parece que era bastante notable [9]. También frecuentó, y parece que casi a diario, las célebres representaciones del Retiro [10], de las que nos ha dejado una deliciosa semblanza costumbrista en la novela *Las noches del Buen Retiro.* No es difícil encontrar en la obra de Baroja catálogos enteros de óperas, especialmente de óperas italianas [11], así como numerosas menciones de los principales tenores y divas del tiempo [12]. Su curiosidad por los acontecimientos musicales de su época se extendía a los más mínimos detalles, como lo demuestra el testimonio de Isidoro de Fagoaga que mencionamos: «Le interesaba todo: la situación política y social de

---

[5] *Memorias,* pág. 584.
[6] *O. C.,* tomo V, pág. 162.
[7] *Memorias,* pág. 1293.
[8] Id., págs. 1293-94.
[9] *Ibid.*
[10] Id., pág. 829.
[11] Id., págs. 1293-94.
[12] *Ibid.*

Italia bajo la dictadura mussoliniana y la renovación de los espectáculos líricos en la Scala bajo la dirección de Toscanini»[13].

Hay que tener en cuenta, además, que las observaciones musicales de Baroja son siempre personales, de primera mano, y están inspiradas directamente por la vocación de su autor. No obedecen a motivos de relleno literario o a la necesidad artificial de ambientar una escena. Al contrario, hay momentos en que el lector tiene la impresión de que las digresiones musicales no pertenecen al argumento, de que el autor nos introduce en ellas por el simple placer de comunicarnos su vivencia personal.

* * *

Baroja nos ha dejado una especie de manual de estética musical en el inolvidable *intermezzo* del «Elogio sentimental del acordeón», de *Paradox Rey*. Allí defiende su autor una estética musical humana, natural, expresión espontánea de los sentimientos del hombre, manifestación directa de su experiencia vital. Baroja se opone al arte elaborado, a la quintaesencia, alarde independiente y autónomo destilado por espíritus ajenos a su medio, al arte por el arte, en suma. Dos categorías estéticas sobresalen en esta apretada síntesis de apenas tres páginas: la *tristeza* y *monotonía* de la obra de arte, que refleja fielmente la tristeza y monotonía de la vida misma, y el carácter de *sencillez, humildad* e incluso *vulgaridad* que debe constituir el aspecto formal de toda creación musical. A estas dos categorías estéticas revolucionarias, opuestas a las nociones comunes de estética y enraizadas en la insobornable originalidad del pensamiento barojiano, podemos añadir un axioma o corolario derivado de su misma naturaleza: el de la *naturalidad* y *autenticidad* que debe poseer toda obra artística y que se manifiesta en su carácter de ser simple traducción de la realidad misma. Nada más alejado de las elaboradas teorías finiseculares tendentes a crear un arte autónomo, sin finalidad extrínseca alguna. El arte por el arte será para Baroja una noción artificial sin vida propia, un perfume sin sustancia, un clisé diseñado para el dandismo decadente del modernismo, algo completamente ajeno a la sensibilidad nostálgico-romántica de Baroja.

La melodía del acordeón, dice Baroja, «sigue llenando con sus giros *vulgares* y sus vueltas *conocidas* el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y *triste*». No solamente el instrumento, sino el ambiente en que se desarrolla la escena, poseen ese aire inconfundible de tristeza y de nostalgia que caracterizan a los personajes y los ambientes barojianos. Tristeza observada o proyectada por la sensibilidad

[13] ISIDORO DE FAGOAGA, *o. c.*, pág. 68.

nostálgica del autor, poco importa la distinción. Y en este ambiente «el acordeón sigue lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, *conocidas* y *vulgares,* en el aire silencioso del anochecer».

La simpatía del autor de *La lucha por la vida* se proyecta sobre el mundo plebeyo, vulgar, monótono y ramplón, donde todo es gris y nada brilla, pero también donde todo es auténtico y carece de sentimientos huecos o frases grandilocuentes, donde no hay grandes personajes elegantes y aristocráticos, sino humildes héroes de lo cotidiano destinados a realizar un papel efímero e irrelevante. «¡Oh la enorme *tristeza* de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese *plebeyo,* de ese poco romántico instrumento! Es una voz que dice algo *monótono,* como la vida misma; algo que no es extraordinario ni grande, sino *pequeño y vulgar* como los trabajos y los dolores *cotidianos* de la existencia. ¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!»

Tres instrumentos musicales simbolizan, en esta originalísima estética musical, tres maneras inauténticas de cantar «lo que la vida es»: la guitarra, que para Baroja representa el instrumento musical al servicio de los trovadores de palacio, inventores de mentiras poéticas, artistas de inspiración cortesana y creadores de un mundo artificial y falso; la zampoña o la gaita, que presiden la elaboración de las leyendas pastoriles, leyendas igualmente falsas que recrean un clisé manierista, un mundo inventado y caprichoso; y las estridentes cornetas o los bélicos tambores, que «llenan de humo» la cabeza de los hombres que se dejan engañar por los arquetipos del mundo de la épica y las grandes acciones militares.

Frente a la guitarra, la zampoña o la gaita y el tambor y la corneta militar, Baroja opone el acordeón. Frente a los instrumentos «inauténticos», instrumentos al servicio de una estética ficticia, el acordeón, único instrumento que dice lo que la vida es, que traduce en lenguaje musical el sentimiento auténtico. Extraña selección de instrumentos, sin duda, y extrañas comparaciones. Pero acaso lo único que persigue Baroja es el contraste y lo paradójico, la ejemplaridad mediante la hipérbole, el ejemplo visible (el acordeón) como un revestimiento plástico de una enseñanza más profunda: el acordeón actúa como polo de atención, como símbolo metafórico de una estética musical tan radicalmente nueva que necesitamos concentrar nuestra atención en algo que hasta ahora no había llamado nuestra atención de manera especial. El acordeón será el símbolo de toda una estética musical: «Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado...»

Baroja proyectará este principio de la autenticidad en todas direcciones. El acordeón permanecerá como símbolo visible, como metáfora, pero la crítica musical de Baroja se extenderá a la música culta como a la música popular: el espíritu de autenticidad será el criterio axiológico definidor de una obra o un compositor, de un estilo o una época. «En la música, Haydn, Mozart o Beethoven dan la nota humana, sincera, auténtica; en cambio, Chopin, Liszt, Brahms, son con frecuencia falsos (...) En la música callejera se nota también esto. Hay canciones populares que suenan como la moneda buena; en cambio, otras saben a cosa falsa» [14].

Baroja defenderá esta estética del arte auténtico con ocasión del desafortunado ensayo de Ortega en las *Notas,* en que Beethoven es relegado a un segundo plano y acusado de *vulgar* frente a Debussy: «Uno de los motivos de disidencia que tengo yo con Ortega, a quien considero, naturalmente, como hombre de gran talento y de estilo relevante, es lo que ha dicho sobre Beethoven. Al compararlo con el músico Debussy, dice que éste se inspira en sentimientos artísticos, y que Beethoven dedica su talento a realizar las sensaciones vulgares del buen burgués. A mí esto me parece un perfecto absurdo. Yo creo que Debussy se inspira en conceptos artísticos no porque es un gran músico, sino porque no lo es. Si lo fuera, sentiría como 'el hombre', no como el hombre especializado. Lo mismo le pasa al pintor francés Poussin. Se inspira en arte ya realizado. El arte sobre el arte nunca ha sido gran cosa. El arte grande siempre ha estado basado en el fondo humano, y no sobre entelequias artísticas» [15].

* * *

No es extraño que Baroja, dadas estas originales premisas estéticas, haya concedido atención principalísima a la canción popular. Baroja es probablemente el único de su generación que recuerda perfectamente las canciones de su época, que las cita continuamente en sus novelas y en las Memorias, que considera indispensable la presencia de la canción popular para introducir al lector en el ambiente de sus obras. Baroja ha salvado de su destino efímero innumerables canciones populares, canciones ramplonas y vulgares, canciones que encierran «la extraña poesía de las cosas vulgares», como reza en el «Elogio sentimental al acordeón». Y de la misma manera que los personajes cotidianos de *La lucha por la vida* conquistan la categoría de arquetipos por obra de la pluma de Baroja, también sus canciones adquirirán categoría universal como ingredientes indispensables de su ambiente.

14 *Memorias,* pág. 1029.
15 Id., pág. 1086.

Naturalmente, el criterio de valor depende en la canción popular, como en la música culta, de su naturalidad y espontaneidad, de su autenticidad. Y la mejor muestra de música popular auténtica es Madrid. «La verdad es que para esto de la canción popular suburbana, un poco encanallada, no ha habido pueblo como Madrid, como el Madrid de hace años. París tiene la canción inventada por un autor de más o menos categoría, una canción semiliteraria, para burgueses, horteras y estudiantes; la canción suburbana de Roma o Nápoles es romántica, de amores y cabellos rubios, de ángeles y claros de luna; está hecha por los Amicis y D'Annunzio del arroyo; la canción de Londres es infantil y alegre, de *clowns;* la canción de Madrid es completamente popular, sin ornamentos literarios; sale de las entrañas de la plebe como un dragón de su agujero, pero ya va en decadencia. A medida que Madrid aumente y mejore la canción suburbana, el tango, desaparecerá. La civilización esteriliza el genio popular» [16].

Cuando la música popular es obra de un autor más o menos especializado, pero sin por ello dejar de pertenecer al pueblo, como en el caso de Iradier, Baroja defenderá el carácter improvisado y ligero, la sencillez y ausencia de pretensiones, el aire de cosa efímera, de alegría pasajera, que es lo que constituye el modesto destino de la auténtica canción popular. He aquí la semblanza que Baroja traza de su paisano Iradier: «Este alavés no pensó que su música pudiera tener importancia; vivió al día, puso unas letras detestables a sus canciones, se divirtió, mariposeó entre las bellas damas de la corte de Isabel II y de Napoleón III, viajó por América y, cuando volvió a España a vivir a Vitoria, le debió de entrar la melancolía y se murió. Era como la legendaria falena, que se quema las alas en las llamas. El debió de pensar, más o menos conscientemente: 'La vida no es lo profundo, sino lo ligero.' ¿Y quién sabe si no tenía algo de razón?» [17]

La importancia que la música popular adquiere a veces en la obra de Baroja es tal que llega a superar incluso a la música culta. En *El cantor vagabundo* leemos esta curiosa afirmación: «¿Usted ha sido wagnerista? —De estudiante... Pero no muy entusiasta. Al último me hice cantor callejero» [18]. Acaso se puedan relacionar estas y otras manifestaciones con el célebre prólogo de las Memorias, en que Baroja resume poéticamente su vida comparándola con la de un hombre errabundo «que ha salido con la chaqueta al hombro, cantando, silbando, tarareando...»

El gusto por la música popular se extiende, como es natural, al

[16] Id., pág. 668.
[17] Id.
[18] *El cantor vagabundo,* tomo VIII, pág. 493.

mundo de la zarzuela, género que a Baroja debía gustarle especialmente por su ausencia de pretensiones, por su carácter ligero y despreocupado y por el ambiente popular y castizo. En las Memorias hay abundantes catálogos y compositores de zarzuelas [19], así como un caluroso elogio de Chueca, a quien Baroja conoció personalmente en el Círculo de Bellas Artes. Es curioso subrayar una vez más el paralelo que establece Baroja entre la personalidad artística y la personalidad humana: «Chapí, Bretón, y luego Serrano, por su pedantería y su pesadez, han gustado más que Chueca y que Quinito Valverde, que al público le parecían demasiado ligeros. De todos los músicos españoles de época, y creo que de los anteriores, el que más me ha gustado ha sido Chueca; Barbieri, que en algunos aspectos era quizá superior a él, ya es de un tiempo lejano. De los demás, ninguno creo que se pueda comparar con el autor de la *Gran Vía*. Chapí era verboso y gesticulante. Bretón, que hizo una música muy apropiada a la Verbena de la Paloma, era muy vulgar. Vives, sabio, pero poco inspirado. Respecto a Serrano, era de una ramplonería desagradable. El que también tenía gracia era Quinito Valverde. Chueca era un hombre amable. Yo le oí alguna vez hablar en el Círculo de Bellas Artes con modestia, sin darse tono, tomando las cosas a broma. (...) Era un hombre sencillo. Cuando alguno del Círculo de Bellas Artes le pedíamos que tocase algo, se ponía al piano y tocaba cualquier cosa suya o improvisaba con una facilidad extraordinaria» [20].

* * *

La música culta debe responder también a estas características de autenticidad y espontaneidad creadoras que hemos visto en la música popular. Pero nuestro autor añade una nota típicamente barojiana que difícilmente podía esperar el lector en un clásico del 98: la música en su capacidad evocadora debe retrotraernos al pasado, debe responder a un anhelo, a una nostalgia de tiempos pretéritos. Ese pasado es justamente la época romántica, que constituye el núcleo de sensibilidad artística de Baroja. El mismo se consideraba un epígono del Romanticismo: «Yo he vivido de joven un final de época romántica que me ha formado el espíritu para siempre; es decir, que soy un epígono del romanticismo» [21]. Este romanticismo insobornable va replegándose en su interior a medida que el medio ambiente va desmintiendo sus ideales, y la corteza que nuestro autor va presentando a la sociedad incolora y materialista de su tiempo se va haciendo más rígida e impenetrable. La vida de Baroja es un progresivo desengaño, la verificación

19 *Memorias*, págs. 562 y ss.
20 Id.
21 Id.

del fracaso de unos ideales imposibles, la eterna desilusión del soñador inadaptado. Baroja describirá este desengaño en la figura amargada y solitaria de un Joshe Larrañaga, o se refugiará en el horizonte romántico de un Shanti Andía; centrará sus ambientes en la realidad incolora y áspera de *La lucha por la vida*, o recreará sus personajes imaginarios e imposibles de las *Memorias de un hombre de acción;* proyectará su propia personalidad de hombre desilusionado en la figura de Fernando *(Camino de perfección)*, o se lamentará de no haber vivido los tiempos de su antepasado Aviraneta. En todos estos ejemplos la realidad del presente aparece enmarcada por signos negativos; el pasado, por signos positivos.

Para evocar este pasado romántico se sirve Baroja de los documentos de la época; medallas, inscripciones, grabados o fotografías de daguerrotipo. La música será otro medio de alcanzar este pasado imposible, pasado ensoñado y transfigurado por la literatura romántica y posromántica. «La música, a veces, retrotrae el espíritu a un estado inconsciente ya pasado que, sin ser mejor ni peor que el actual, tiene un atractivo oscuro. No creo que el sentimiento de nostalgia sea intelectual; lo puede producir la música, una puesta de sol, que no recuerda nada definido ni promete nada. No es tampoco esa acción musical nostálgica, consecuencia siempre de su valor artístico» [22]. Si hemos de creer a Baroja al pie de la letra, la nostalgia es algo indefinido que no tiene por qué evocar un pasado determinado, una época mejor o peor que la nuestra. Sin embargo, los ejemplos de composiciones que evocan el sentimiento de nostalgia no ofrece dudas: Baroja se refiere casi siempre a la época romántica, o al menos a esa época difícil de precisar en que Europa tenía todavía color y apariencia orgánica, y que antecede al advenimiento del maquinismo industrial y la sociedad moderna de casillero. «Entre las óperas italianas antiguas, *La Favorita, Lucia de Lammermoor, La Traviata, El Trovador, Sonámbula, Rigoletto,* son también nostálgicas, al menos para los viejos.» Y añade Baroja unas notas sobre el teatro de ópera ideal que no ofrecen dudas acerca de la época: «A mí me gustaría oír por última vez esas óperas desde el fondo de un palco, en un teatro elegante y pomposo, con una decoración clásica del siglo XIX» [23]. La ópera romántica italiana ofrece a Baroja mejor que ninguna otra música el ambiente de su época preferida: «En la ópera soy italianista decidido, y Donizetti, Bellini y Verdi me parecen magníficos. (...) Los italianos de la época romántica tienen para mí un fondo de nostalgia que impresiona» [24].

---

[22] Id., pág. 679.
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*

Un segundo criterio artístico para enjuiciar el valor de la música culta estará constituido por la naturalidad del acto creador, por su mayor o menor acercamiento a la espontaneidad que caracteriza a la música popular. Difícil criterio en manos de un hombre que carece de formación musical y que confiesa tener poco oído. De hecho, las dificultades que encuentra Baroja a la hora de enjuiciar los grandes maestros de la música clásica se deriva de la observancia de un criterio estrictamente musical y no artístico-literario: no se trata ahora de aplicar categorías estéticas derivadas de la sensibilidad artística del escritor, como en el caso de la evocación nostálgica del pasado romántico, sino de un criterio autónomo e independiente, válido para la música solamente. Por otra parte, el criterio de autenticidad es tan formal que amenaza convertirse en una norma vacía y difícil de aplicar a los casos concretos.

Baroja es receptivo a la grandeza de Mozart y Beethoven, a quienes admira por encima de todos los compositores. Mozart y Beethoven son, en primer lugar, compositores espontáneos y naturales, inconscientes de su propio genio: «Mozart y Beethoven, sobre todo Mozart, son como pájaros, como ruiseñores: cantan no se sabe por qué ni para qué. Ellos mismos no sabían explicar su música» [25]. En esta apreciación de Baroja late quizá un pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, sus filósofos favoritos, según el cual el arte musical es un fenómeno absoluto sin explicación racional alguna, ajena a las coordenadas espacio-temporales de la experiencia empírica y del mundo de la representación en general. Añade de Mozart un juicio hoy día muy conocido según el cual en su música no hay lugar para el capricho o lo arbitrario. Todas las notas tienen una significación en la estructura del conjunto y no pueden ser cambiadas de sitio. «En esa música de Mozart no hay ningún capricho. Las notas no pueden estar más que donde están. Es la manifestación de su perfección. Lo demás es capricho» [26]. Creeríamos estar oyendo los elogios que en cierta ocasión dedicó Richard Strauss a Mozart en presencia de Karl Böhm. Todavía añade Baroja una segunda característica común a Mozart y Beethoven, la de ser genios sin patria. «Mozart recoge toda la gracia del siglo XVIII. Es un cortesano de cualquier patria. Yo, algunas veces que oigo su música, pienso: ¿por qué esto, que debe ser de origen alemán, parece de todo el mundo y para todo el mundo? Beethoven, como Mozart, tampoco tiene patria. Como el uno maneja sus ritmos alegres, serenos y dulces, el otro se agita como en el fondo de una mina y tiene unas explicaciones oscuras y unos lamentos patéticos y desgarradores. Es un Segismundo que se queja contra los dioses o contra el Destino en una lengua que no tiene

[25] *Nocturno del hermano Beltrán*, tomo VI, pág. 1208.
[26] *Ibid.*

acento nacional. Llegará un día en que los negros de Tombuctú que oigan la música de Mozart y de Beethoven les parezca tan suya como los ciudadanos de Munich o de Viena» [27]. En esta afirmación puede haber también una inspiración filosófica basada en las mismas fuentes que la anterior: el lenguaje musical rebasa el nivel de las manifestaciones fenoménicas y muestra el origen común de los seres en la voluntad de la naturaleza, de la que la música sería una expresión directa inmediatamente comprensible para todos los hombres. Las artes plásticas serían ya una manifestación perteneciente de alguna manera al orden de los fenómenos, y aunque las ideas que expresan son igualmente universales, se encuentran limitadas por la estructura del mundo de la experiencia. Solamente la música puede ser verdaderamente universal por traspasar el «Velo de Maya» y darnos el deseo puro, el deseo no objetivado, no traducido a ninguna forma objetivable.

Más original es la comparación de Mozart con Rafael o de Beethoven con los personajes de Dostoyewski, comparaciones que abundan en las observaciones musicales de Baroja: «Mozart, como Rafael, crea el motivo con una facilidad mágica, y cuando termina uno brota otro, y luego otro, hasta que se van agotando todos con una gracia sonriente» [28]. «Beethoven, desde el otro extremo del campo musical, se da la mano con Mozart. Beethoven es de una turbulencia perturbadora. Sus motivos se siguen con una ansiedad pánica. Parece que hay siempre allí una caverna de poseídos, de la que salen lamentos, amenazas y quejas desesperadas, y de tarde en tarde se ve un trozo de cielo azul para contrastar con la desgracia. Es algo entre Sófocles y Dostoyewski» [29].

Schumann es el tercer compositor que, junto con Mozart y Beethoven, comparte las admiraciones sin reserva de nuestro autor. Baroja destaca su capacidad descriptiva, y la compara, siguiendo su costumbre de relacionar la música con el arte pictórico, con Brueghel y Patinir. «Otro músico delicioso es Schumann. Es un alemán exuberante, apasionado, con una fantasía eternamente joven que se desborda. A veces recuerda los cuadros de Brueghel y de Patinir. No creo que haya música tan evocadora como la suya. Pinta, describe, destaca las cosas y las figuras con una fuerza extraordinaria y tiene rasgos soberbios de humorismo» [30].

Después de estos tres grandes de la música clásica, Baroja no encuentra ningún compositor libre de defectos, exceptuando alguna corta alusión a Haydn o Weber. «Weber es elocuencia, fuego, dramatis-

[27] *Juventud, egolatría,* tomo V, págs. 162-63.
[28] *Artículos,* tomo V, pág. 1314.
[29] *Ibid.*
[30] Id., pág. 1315.

mo»[31]. A Rossini le alaba por su gracia, pero le reprocha carencia de espiritualidad, juicio que nos parece muy justo. «Rossini tiene la gracia de un polichinela napolitano en el *Barbero de Sevilla*. Es una música la suya un poco cínica y brutal, quizá sin espiritualidad, pero con una gracia brillante y sugestiva»[32]. De Bach encontramos párrafos de alabanza sin límites («Bach es maravilloso. La obra de Bach es un monumento tan grande que se necesita la vida entera para conocerla y apreciarla...»)[33], acompañados de otros menos entusiastas en que nuestro autor se confiesa impotente para comprender su música: «Algunos, como Bach, le desconciertan a uno. Bach me parece un hombre de genio que a veces somete sus frases musicales a unas extrañas torturas que un profano no comprende bien; las hace pasar por laberintos complicados y las hunde deliberadamente en unos recintos estrechos, que a mí me dan una impresión de polígonos geométricos»[34].

Completamente desconcertante, sin embargo, es la opinión que le merece a Baroja Chopin. Que Baroja haya encontrado dificultades a la hora de comprender ciertas obras de Bach no es extraño, dado el alto nivel de abstracción y complicación formal que puede a veces alcanzar su música. Pero la incomprensión que Baroja muestra por Chopin es difícil de explicar. De Chopin llega a afirmar Baroja, además de algunos comentarios despreciativos sobre su *liaison* con la George Sand que no son pertinentes al tema, que su música carece de inspiración. «El caso de Chopin me choca. ¿Por qué ese músico de escasa inspiración en comparación de otros de su tiempo y de otros anteriores y posteriores a él tuvo tanto éxito? Yo no lo veo claro, no lo comprendo»[35]. Añade Baroja que su música es superficial, poco profunda y con muestras de impotencia: «Chopin se me representa como una cosa vacilante, incongruente e imprecisa. Su música me parece sólo de superficie. (...) En muchas de las obras del pianista polaco hay una vaga tristeza difusa poco profunda y que no acabo de encontrar su expresión. (...) Todo son vacilaciones y tanteos, que dan impresión de superficialidad y de impotencia»[36]. Termina nuestro autor su crítica de la música de Chopin comparando su obra con la de otros compositores «mediocres», entre los que cuenta nada menos que a Brahms o Berlioz: «A mí me parece que Chopin, lógicamente, debía estar entre esos músicos un

---

[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*
[33] *El cura de Monleón*, tomo VI, págs. 750-51.
[34] *Artículos*, tomo V, pág. 1314.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

poco sombras sin relieve, como Brahms, Liszt, Berlioz, Saint-Saens, Massenet. Sin embargo, está entre los primeros» [37].

La facilidad y seguridad con la que Baroja emite estos juicios disparatados y chuscos sobre compositores universalmente reconocidos por musicólogos y críticos musicales de todas las tendencias obliga a pensar una vez más en los límites de la formación —y del oído— de nuestro autor. Todo más que, como vamos a ver más adelante, se trata de un problema de dificultad material, de imposibilidad de captar una música relativamente complicada para quien está acostumbrado a oír estructuras sonoras simples, texturas musicales en que predomina el relieve de las primeras voces, o donde se impone el carácter *cantabile* de la melodía. Ya hemos visto las dificultades de comprensión que experimentaba Baroja ante la música de Bach. Veremos repetirse estas mismas dificultades con ocasión de la música de Wagner y más adelante con la música moderna.

* * *

Reviste especial importancia en las teorías musicales de Baroja lo que podríamos llamar «el caso Wagner», conjunto de afirmaciones de diversa índole que muestran una especie de complejo de amor-odio semejante al que en su día mostró Nietzsche. Baroja puede pasar como antiwagneriano si se tienen en cuenta sus opiniones musicales sobre la obra de Wagner, especialmente en lo que concierne a la filosofía teatral del gran compositor alemán. Sin embargo, cuando Baroja critica la música misma no es difícil ver, al lado de reproches más o menos fundados, algunas alabanzas y reconocimientos parciales.

Pasemos revista primeramente a los reproches extramusicales, es decir, a los que están dirigidos contra la teoría misma del arte wagneriano, y que podemos dividir en tres grupos: *a)* los relativos a la cosmovisión de la obra literaria; *b)* los pertenecientes a la filosofía teatral («teatrocracia»), y *c)* los que hacen referencia a la función pedagógica de la música.

Referente a la cosmovisión wagneriana, es de destacar en primer lugar la función social y religiosa que para éste poseía la obra de arte, idea que necesariamente tenía que chocar con la preceptiva de nuestro autor basada en la expresión directa y espontánea de una emoción íntima e indefinible. En *Las noches del Buen Retiro* describe Baroja la discusión entre un pianista, Arregui, partidario de la música religiosa y de Wagner, y Thierry, defensor de la música pura: «No estaban muy conformes. Al pianista Arregui le gustaba más que nada la música re-

[37] *Ibid.*

ligiosa y Wagner. Thierry defendía la música pura, sin palabras ni explicaciones. El pianista aseguraba que era ésta como una química quintaesenciada y artificial llamada a desaparecer. Para él, la música debía tener un fin religioso o social» [38]. En esta misma obra, donde describe Baroja con rasgos humorísticos las polémicas que suscitaban en el Real los estrenos del gran compositor alemán entre los wagneristas (médicos, ingenieros jóvenes) y los italianistas (todos ya viejos), añade un párrafo muy sabroso sobre la obra de arte como sacerdocio, como tarea mística: «Había que oír la música, sobre todo la de Wagner, con este espíritu de sacrificio, como si del escenario fuera a salir de repente algo más trascendental que la solución de un problema científico, algo que fuera como el santo advenimiento de las almas modernas. Este espíritu de mansedumbre favorecía la expansión del wagnerismo y lo hacía más exaltado. Las partes más pesadas, más vulgares y más monótonas de las obras wagnerianas eran las más elogiadas por los neófitos. No querían éstos lo agradable, lo comprensible, sino lo abstruso, lo difícil y lo *kolossal*. (...) Según los wagneristas, había que conocer a Schopenhauer y saber Historia, Mitología germánica y hasta Geología para entender al maestro. (...) Otros discutían si el autor era pesimista u optimista, en una charla confusa, y mezclaban en su galimatías a Ibsen y a Tolstoy, y suponían que de todo ello iba a salir la regeneración de la Humanidad» [39]. De nuevo nos parece estar leyendo los reproches de Nietzsche en *Der Fall Wagner*. Solamente que Baroja, a diferencia de Nietzsche, no tuvo necesidad de vengarse del arte de Wagner, prefiriendo a Bizet y ensalzando la sensibilidad ligera de los latinos. Aunque Baroja era italianista convencido, no deja de reconocer la incomprensión de uno y otro partido: «Los viejos aficionados replicaban que todo aquello era bárbaro, pesado e incomprensible, y que la música de verdad era la de Donizetti, Bellini y Verdi. Los wagneristas, *tan incomprensivos como los otros*, creían que constituía un baldón para el mundo el que existieran óperas como *Lucia, Sonámbula* o *Rigoletto*» [40]. Más adelante veremos cómo Baroja no fue del todo insensible al arte de Wagner.

Referente a la «teatrocracia wagneriana» o excesivo predominio de la representación escénica, la crítica de Baroja es aún más radical. Baroja, que había sido crítico teatral en uno de sus primeros destinos periodísticos, había escrito en cierta ocasión que un buen actor podía representar admirablemente el *Hamlet* en camiseta y sin necesidad de decorados. Nuestro autor no ocultaba su antipatía por los dragones de

---

[38] *Las noches del Buen Retiro*, tomo VI, pág. 622.
[39] Id., pág. 660.
[40] *Ibid.*

cartón y las falsas tormentas del mundo nórdico. Pero no es solamente una cuestión técnica de representación, sino un problema artístico-musical el que atrae la atención de Baroja. La música no necesita de ninguna explicación visual, y Dionisos puede prescindir del mundo luminoso de Apolo. La decoración estorba, porque el detalle distrae la atención del público. Fundar el valor de una representación en la perfección de los decorados es convertir en esencial lo puramente accidental e instrumental. «Respecto a la hostilidad que Nietzsche siente por la teatrocracia de Wagner, la comparto. Eso de sustituir la Iglesia por el Teatro y enseñar filosofía cantando me parece una ridiculez. También me disgustan los dragones de madera, los cisnes, las llamas y las tempestades de teatro. Parece paradójico, pero es lo cierto, que la decoración estorba. He visto el *Rey Lear* en París, en el teatro Antoine, con unas decoraciones muy perfectas. En el tercer acto, cuando van el rey y el bufón por el campo, entre relámpagos y truenos, todo el mundo miraba las nubes de las bambalinas, los relámpagos, los silbidos, y nadie hacía caso de lo que decían los personajes» [41].

Baroja aplicará esta idea a la música, que, según él, es un lenguaje de por sí suficiente y autónomo: «¿Y Wagner, no te gusta, querido? —Poco. La música me basta; las decoraciones y el argumento sobran. Luego, esa mitología germánica me aburre mucho» [42].

El tercer grupo de reproches se refieren al carácter pedagógico de la obra de Wagner. Parece ser que Baroja heredó esta manera de ver de su padre, que tenía aficiones filarmónicas y que incluso había compuesto una ópera medio en broma: «Mi padre, que había sido filarmónico, tenía sobre la música ideas muy personales. Cosa rara: coincidía con Nietzsche —del que, naturalmente, nadie sabía su existencia— en dos opiniones: en protestar del aire pedagógico de Wagner y en considerar la música de Chueca como decadente» [43]. La pedagogía musical de Wagner le merece una frase lapidaria: «Wagner no tiene un rasgo de humorismo. Es siempre serio y pedagógico. Es para una época socialista» [44]. (En lo de la carencia de humorismo evidentemente no lleva razón Baroja, que parece ignorar *Los maestros cantores.*)

Si, dejando los reproches de naturaleza extramusical, pasamos a la crítica de la música de Wagner, podremos observar, mezclados con la crítica, no pocas observaciones afirmativas y hasta de rendida admiración, lo que hace pensar en el mencionado complejo freudiano de amor-odio que Baroja sentía por esta música. Los «murmullos de la selva» del *Sigfrido,* por ejemplo, despiertan en nuestro autor sentimientos

[41] *Juventud, egolatría,* tomo V, pág. 162.
[42] *El nocturno del hermano Beltrán,* tomo VI, pág. 1209.
[43] *Memorias,* pág. 584.
[44] *Artículos,* tomo V, pág. 1315.

encontrados de aprobación y crítica. Baroja considera esta página musical de poco inspirada, especialmente comparada con otra similar de Schumann, uno de sus compositores preferidos. Pero, a pesar de ello, confiesa que «está muy bien»: «Entonces se puede oír algo semejante a los murmullos de la selva de la ópera *Sigfrido,* de Wagner, pues aunque esa página musical está muy bien, no es, al menos para mí, muy inspirada» [45]. No es pequeña la concesión, pese al reparo de ser poco inspirada en comparación de Schumann. Los largos *raccontos* de Wagner aburrían a Baroja, que no tenía paciencia para seguirlos en todos sus detalles. «A mí esos largos *raccontos* de Wagner me parecían muy pesados y aburridos; algo como pedagogía musical» [46]. Pero esto no es obstáculo para que, en otro lugar, añada a la crítica de la pesadez y la suficiencia de los *raccontos* algunos adjetivos tan lisonjeros como «solemne y grandioso»: «Wagner es solemne, grandioso; pero a veces da la impresión de una suficiencia y de una pedantería llevada al último término; parece decir: 'No basta rendirse a lo bueno de mis obras; hay que rendirse a lo pesado y a lo monótono...'» [47] Uno tiene la impresión, leyendo estas frases, de que merece la pena tener que oír las partes más pesadas ante la recompensa de la grandeza y solemnidad de esta música. Una última cita nos confirma en esta opinión, especialmente teniendo en cuenta la fecha en que fue escrita (1936). Pertenece a la novela *El cura de Monleón,* y en ella adscribe a Wagner justamente lo que antes le negaba, es decir, inspiración: «Wagner es también de una gran inspiración, pero a veces es un tirano» [48]. Es la afirmación más favorable al arte de Wagner que hemos podido encontrar en la obra de Baroja. Y habida cuenta de la época de su redacción, posiblemente la última y definitiva (?). Unos renglones atrás consideraba la música de Bach como «un monumento tan grande que necesita la vida entera para conocerla y apreciarla», opinión que parece más reposada y meditada que la que hemos transcrito antes acerca de las «torturas y laberintos geométricos» que sugiere en el oyente poco avezado. ¿Ha evolucionado Baroja en sus gustos musicales, se ha hecho más tolerante o ha llegado a superar las dificultades que presenta la comprensión de las obras difíciles?

Ciertamente se desprende un problema de la interpretación de las citas que hemos aportado. ¿Hasta qué punto podemos identificar a Baroja con los personajes de sus obras? Si bien es cierto que en Baroja los personajes de casi todas sus obras son como un trasunto del propio autor (del Baroja real o del Baroja ensoñado), no menos es cierto que

[45] *La vitrina pintoresca,* tomo V, pág. 797.
[46] *Memorias,* pág. 1293.
[47] *Artículos,* tomo V, pág. 1315.
[48] *El cura de Monleón,* tomo VI, pág. 751.

la creación literaria siempre dota a sus personajes de una relativa independencia de movimientos. En *El cantor vagabundo* leemos un párrafo que parece contradecir la teoría antes mencionada de la progresiva aceptación de la música de Wagner, aunque al mismo tiempo lo reconoce como un epígono de la época de los grandes compositores: «Yo creo que en música, después de Wagner, no ha habido nada extraordinario. ¿Usted ha sido wagnerista? —De estudiante... Pero no muy entusiasta. Al último me hice cantor callejero»[49]. Este «cantor callejero» resume la personalidad artística de Baroja y su estética musical del «Elogio sentimental del acordeón», pero no se concilia fácilmente con la afirmación de que Wagner es el último de los compositores extraordinarios. Es muy probable que Wagner, pese a todas las protestas en contra, ocupe un puesto muy importante entre los compositores preferidos de Baroja, acercándose a veces al de los grandes clásicos como Mozart, Beethoven, Bach o Haydn.

Finalmente, podemos intentar explicar los reproches que Baroja dirige al arte de Wagner e incluso justificarlos en lo que tienen de valor objetivo, porque en parte son reproches universales que se han hecho siempre. Respecto a las objeciones basadas en criterios extramusicales, a la confusión de música e ideología, a la conversión de la música en sacerdocio, hay que reconocer que Baroja se adelantó a su tiempo, denunciando lo que hoy se ha convertido en un *leit-motiv* en el mismo santuario de Bayreuth: la vuelta a la objetividad, al sentido originario de la música y al rechazo consciente de toda implicación político-ideológica relacionada con la cosmovisión «kolosalista» y la deificación del mundo ario-germánico. En los años veinte fracasó el genial Fritz Busch en sus intentos de modernizar Bayreuth; el «partido alemán» de Muck, amparado por el clan Wagner y la voluntad vacilante de Sigfried, expulsaron al innovador después de una corta estancia en Bayreuth. Busch dejó a Toscanini como heredero de su línea objetivista, pero el genial director italiano no pudo imponer durante mucho tiempo sus proyectos revolucionarios de limpiar la música de Wagner de todas sus superfluidades. Los acontecimientos políticos y la rápida ascensión del partido nacionalsocialista impusieron la vuelta a la música hinchada por símbolos e ideas, y Bayreuth regresó de nuevo a su condición de teatro-templo custodio de las virtudes y los ideales del mundo ario-germano. Recientemente las discutidas representaciones de Patrice Chereau-Pierre Boulez han vuelto a poner de manifiesto la posibilidad de interpretar la «música alemana» como música sin patria. Es posible que las exa-

---

[49] *El cantor vagabundo*, tomo VIII, pág. 493.

geraciones del director de escena Patrice Chereau lleven camino de convertirse en extravagancia; quedará, sin embargo, la versión musical de Boulez como ejemplo de tersura, transparencia, de devoción a los contenidos musicales y no a sus posibles implicaciones filosófico-políticas.

Con respecto a los reproches estrictamente musicales de Baroja es difícil pronunciarse. Es legítimo hasta cierto punto hablar de monotonía en los *raccontos,* y hasta de tiranía musical, como dice textualmente Baroja. (Félix Weingartner, el genial director de orquesta de los años veinte y treinta, hoy injustamente olvidado por la crítica de orientación romántico-subjetivista, vio ya el problema en su época y se dedicó a acortar sustancialmente las óperas de Wagner, muy en especial los largos *raccontos* a que alude Baroja.) Pero es evidente también que estos reproches están formulados por un hombre de oído poco formado y que vive en una sociedad prácticamente ajena a la difusión musical. La música de Wagner posee dificultades que apenas pueden ser superadas fuera de un ambiente musical competente, donde las representaciones de ópera ofrezcan un mínimo de dignidad en la factura, y donde sea posible acceder a esta música con mayor frecuencia. El ambiente musical español, donde una representación de Wagner a finales del XIX y comienzos del XX constituía todavía una novedad y suscitaba vivas polémicas sobre el «arte nuevo», no era el más apropiado para comprender la música de ópera alemana.

* * *

Baroja es autor de una interesante teoría sobre la evolución del arte musical, según la cual la historia de la música se habría desarrollado muy lentamente hasta el siglo XVIII, mucho más lentamente que las demás artes. Pero a partir de esta fecha comenzaría una rápida evolución que culminaría a finales del siglo XIX y que dejaría a la música estéril e incapaz de sufrir mayores transformaciones. La música del siglo XX reflejaría la búsqueda febril de nuevos caminos, así como su impotencia para encontrarlos. «Mi idea, que no he leído en ninguna parte, y que creo que no tendrá ningún valor, es que la música ha evolucionado más tarde que las demás actividades artísticas y que su evolución, cuando le ha llegado el momento, ha sido más rápida. (...) Evidentemente, la música se ha debido de desarrollar con mucha más rapidez que las demás artes en la época moderna. Porque, si hay un lapso de tiempo corto, que parece largo por sus resultados, entre Haydn y Mozart, ocurre lo mismo entre Mozart y Beethoven. Entre los dos músicos parece que han ocurrido muchas cosas, no en política o en filosofía, sino en la misma música. (...) A mí, al menos, me parece evi-

dente que la música ha quedado casi estancada hasta el siglo XVIII, y que de pronto ha tenido una evolución rápida, fulminante, que la ha dejado completamente estéril. Puede que, con el tiempo, se sienta de nuevo fecunda. ¿Quién lo sabe? Por ahora, al menos, parece que no ocurre eso» [50].

Aunque Baroja concede poco margen de credibilidad a su propia teoría, que es la de un aficionado que carece de conocimientos musicales, sus observaciones sobre la evolución de los estilos y las diferencias que se observan entre compositores que son casi contemporáneos demuestran unos conocimientos, y sobre todo una intuición, nada despreciables. Si deja poco camino a la esperanza y anticipa un futuro un tanto sombrío en que se anuncia el agotamiento de los estilos, la decadencia de las formas, el advenimiento de la imitación y recreación de formas pretéritas (recordemos la crítica de Debussy), esto se debe a las limitaciones en su formación. Hay en Baroja como un paralelo con las teorías de Oswald Spengler sobre la decadencia de las formas de la civilización fáustica: se agota un estilo que responde a una manera de vivir y organizar la experiencia del mundo, no un estilo particular y limitado a sus manifestaciones externas. El cambio de centuria representa el agotamiento del impulso ascensional, y todo lo que surge ahora con apariencia de novedoso no se sostiene por sí solo sin apoyarse en la imitación de formas del pasado. Los juicios de Baroja sobre los compositores «modernos» son casi siempre temerarios, extravagantes y apocalípticos. Domina en ellos el tema de la decadencia, de la imitación o de la búsqueda desesperada de lo nuevo, que, naturalmente, constituye un fracaso. Veamos una muestra: «Puccini es un Wagner muy pequeño y muy empalagoso... Me he dado quizá demasiados atracones de música, y ahora no me gusta nada. ¿Y Strauss? Poca cosa. Estos compositores quieren desarrollar elementos accesorios de la música basados en armonías violentas, en el timbre, en cierto humorismo. ¿Y los rusos, Strawinsky? También poca cosa» [51].

La teoría de Baroja no parece descaminada si se limita a constatar el progresivo abandono o decadencia de un estilo, o los tanteos infructuosos por encontrar otro que le sustituya. Lo que consideramos erróneo en Baroja es situar esa transición o muerte de un estilo en compositores tan tradicionalistas como Puccini o R. Strauss (y en cierta manera también Strawinsky), en los que la música hable el mismo lenguaje que el de sus antecesores. Baroja no ha sabido entender esta música y ha confundido sus manifestaciones externas (armonías violentas, novedad en el timbre, humorismo...) con su naturaleza específica.

---

[50] *Memorias*, pág. 1066.
[51] *El nocturno del hermano Beltrán*, tomo VI, pág. 1209.

No ha sabido ver que al lado de estas innovaciones subsisten elementos pertenecientes a los tratados de armonía tradicionales. A Baroja le impedía su formación captar las novedades, y se sentía incómodo ante la «nueva» música. «La música de Wagner no le gustaba mucho, pero la posterior la juzgaba incómoda», nos refiere su sobrino Julio Caro [52].

Hay que tener en cuenta, además de las lagunas en su formación musical, que Baroja, nacido en 1872 y educado en la sensibilidad romántico-tardía, tuvo su época de formación y asimilación cultural en el panorama de finales del siglo XIX y principios del XX. Exigirle comprensión para los fenómenos culturales que ya no se identifican con su época, aunque sean cercanos en el tiempo, sería evidentemente pedirle demasiado. Arturo Toscanini, nacido cinco años antes y consagrado a la música de su época, fue igualmente incapaz de comprender la música de ciertos compositores que estrenaron después de los años veinte, salvo raras excepciones. Sus «contemporáneos» eran igualmente los clásicos del ambiente cultural finisecular, de los que dirigió los estrenos mundiales.

* * *

Terminamos con una observación de Baroja de gran importancia para la filosofía de la música: la expresión musical es un fenómeno absoluto (afirmación que late implícita en sus críticas a Wagner) que no necesita explicación alguna, y que precisamente da la medida de su valor en la autonomía que presenta con respecto a las demás artes y al pensamiento. Esta filosofía musical de Baroja tiene sus raíces en Schopenhauer, como ya hemos indicado más arriba, y en la estética del romanticismo. «El otro día leí en un periódico unas frases de Paul Valéry sobre la música, o mejor dicho, contra la música, por considerarla sin objeto racional o moral. El reproche no vale la pena de expresarlo, porque es tan viejo como el hombre. Ya se sabe que la música no enseñará nunca a razonar ni dará datos a la inteligencia. La música es un arte que está fuera de los dominios de la razón. Lo mismo se puede decir que está por debajo de ella como que se encuentra por encima de ella. Por eso es quizá el arte por excelencia. Lo demás son artes mixtos, cuyo objeto se comprende y, por tanto, sus productos son fáciles de someter a juicio» [53].

En la medida en que este arte es absoluto, representa la medida directa de la sensibilidad, y no de la inteligencia, distinción que se impone asimismo en la filosofía de los románticos y que aboca a una diferenciación radical entre el espíritu horizontal de los hombres enca-

[52] Julio Caro Baroja: *Los Baroja*, pág. 76.
[53] *Artículos*, tomo V, pág. 1313.

sillados en una sociedad práctica y racional y el espíritu vertical de los que viven al margen de estas normas. «Yo pienso que en la música es donde debe manifestarse más que en ninguna otra actividad humana la diferencia de un espíritu a otro. Un político puede representar un papel trascendental siendo mediocre; un científico, en un medio bueno, en un laboratorio importante, dará la impresión de ser más de lo que sea en realidad; lo mismo le puede ocurrir a un escritor que haya visto mucho y que haya estado en contacto con gentes de gran capacidad; pero en un músico esto me parece imposible. El músico es el que da la medida de su talento sin nada que lo oscurezca, y entre los músicos no cabe duda de que hay muchas diferencias que parecen esenciales, lo que hace suponer que haya las mismas diferencias esenciales en la inteligencia de todos los demás» [54].

*FERNANDO VARELA IGLESIAS*

Einsiedlergasse 52/17
A 1050 WIEN

[54] *Pequeños ensayos*, tomo V, pág. 1040.

# MANERAS DE REDACTAR

Uno siempre ha escrito en trance, en transverberación o por encargo. Esta misma cosa la escribo por encargo civilizadísimo de Maravall, culto en civilizaciones, historiador, maestro en quien he visto siempre un poco el posible equivalente de Toynbee o un Toynbee a la española. (Así como otros serían nuestro Marx post/marxista.)

Y no me cuido de comenzar esta redacción alabando/halagando al director de la revista a la cual está destinada porque creo que el halago y la calumnia son las únicas maneras mágicas de acertar con la verdad. Lo demás es sociología, psicoanálisis comercial y rollo.

## LITERATURA Y REDACCIÓN

Se me pide que hable de mí y empezaré diciendo que, habiendo escrito mucho, tanto, no soy más que un señor que redacta, o sea, un redactor: un periodista. Shakespeare, Heráclito, los sofistas, los cínicos, Quevedo, los metafísicos ingleses, los segundos románticos franceses, los simbolistas, los parnasianos, Baudelaire, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Virginia Woolf, los surrealistas y los vanguardistas no han hecho otra cosa que geniales ejercicios de redacción. Los grandes escritores de la Historia nunca escribieron nada: Sócrates y Cristo. La literatura está en la vida. Cuando la vida se escribe, se redacta, se ha cambiado la vida por un brillante o mediocre ejercicio de redacción.

Creo que mis ejercicios de redacción, desde los del colegio hasta los de difusión internacional (gran cuidado con la babelización del escritor, que otros añoran tanto), han sido lo suficientemente brillantes como para ocultar/absolver la mediocridad interior.

La genialidad literaria no es otra cosa: una brillante manera de redimir la mediocridad congénita de esta brillante y cruenta especie zoológica. Esto de hacer múltiples redacciones brillantes trae consigo el que algunos le llamen a uno «funcionario de la Literatura», lo cual supone una idea como excesiva de la literatura y una idea peyorativa del funcionariado. Hoy que la literatura está *en crisis* (es lo suyo: de crisis y

de crítica), como lo ha estado siempre, quizá, para encontrar algo seguro, mejor que el experimentalismo traducido o el academicismo intraducible, sería volver sencillamente, soberbiamente, a redactar, sólo a redactar.

Debo tener dicho en algún sitio que cuando se escribe con sinceridad (con sinceridad literaria, que la otra no es del caso), la literatura desciende sobre la sintaxis.

Y en eso ando.

## El trance

En trance he escrito algunos de mis libros y todo mi periodismo, que por eso es un periodismo transido y me lo pagan mejor o peor. En este país la mística siempre ha vendido bien, de Santa Teresa a Juan Ramón Jiménez, que se llevó el Nobel que le tenían que haber dado a la santa.

En trance he escrito mis biografías de Larra y García-Lorca, porque ellos eran escritores transidos y, como consecuencia, ambos muertos de la muerte natural española: el disparo. En trance he escrito *Si hubiéramos sabido que el amor era eso,* queriendo hacer del libro, no ya un solo párrafo, como soñaba Joyce, sino un solo endecasílabo. En trance he escrito o redactado *Memorias de un niño de derechas, Los males sagrados, Los helechos arborescentes, Las ánimas del Purgatorio* y toda la saga de la infancia, la adolescencia y la provincia (cacofonía trimembre que me gusta mucho), saga que no ha terminado, sino de la cual tengo contratados y cobrados, pero no entregados, los dos o tres últimos libros.

O sea que, mediante esta serie, he reducido mi infancia, *mi patria* (Mallarmé) a un ejercicio de redacción/reducción. Son unos libros que están bastante bien. Uno trata de mi madre, otro de la guerra, otro de mi tuberculosis adolescente, otro de las meretrices, y en este plan.

¿Y qué es el trance, mi trance? Uno piensa que la imaginación no es sino la forma lírica de la memoria. Mediante la memoria lírica he releído mi vida, que es un texto que a su vez nos lee a nosotros, y de este infame comercio, si se redacta bien, sale un libro, novela, memorias, poema narrativo o lo que sea, qué más da.

Esto de la memoria lírica (más que recordar el pasado, dejar que el pasado nos recuerde, como dice Octavio Paz) hay que ayudarlo un poco, claro, para llegar al trance. Yo lo ayudo con barbitales, anfetas, whiskies no demasiado detestables, cafés de mi cafetera Mulinex (son buenas y rápidas, las recomiendo), e incluso impresentables coñacs emboscados de coca-cola.

## La transverberación

La transverberación no es lo mismo que el trance, contra lo que crean quienes no saben de teología. Ya dijo Cela que la teología es una querella entre hombres. A mí lo que sé de mística me lo enseñó la Madre Teresa en cuanto pudo salirse del portafolios del Caudillo.

El trance, digamos, puede y suele ser laico, aconfesional, como somos ahora casi todos los españoles, mientras que la transverberación es religioso/erótica. A Freud le asombró, no que la clave del hombre fuese el sexo, sino que el sexo se diera siempre tan intelectualizado, tan simbólico. Bataille, Lacan y Levi-Strauss han confirmado lo que en Freud era pura intuición.

En los rastreos del hombre primitivo apenas se encuentra sexo en bruto. Se encuentra sexo simbólico: erotismo. (Y no voy a drapear este ejercicio de redacción con ociosas erudiciones.) La transverberación, que es la aportación española y tardía al misticismo europeo (aquel Mercado Común del alma en que tardamos en entrar, como en todos), requiere, pues, de un ángel efeboandrógino, tirando a hembra, a poder ser un Bernini, un punzón o, cuando menos, estilográfica de precio, el alma barroca del árabe autonómico y unos papeles pautados de periódico, que se usan del revés para chulear un poco a la empresa. La transverberación es más cosa de mujeres (la citada Teresa, Sor Juana Inés, María Alcoforado, Virginia Woolf, Regina Olsen y Carlota Corday poniendo cara de Emma Cohen para matar a Marat en el baño, porque lo exige el guión de Peter Weiss, recientemente muerto, y a quien conocí en Estocolmo: me mostraba su pintura abstracta, impresentable).

Uno, pese a las limitaciones de su sexo masculino, ha conseguido algunas transverberaciones que no están mal: *Mortal y rosa, La noche que llegué al Café Gijón, Diario de un escritor burgués, Los amores diurnos* y *La bestia rosa* (en estos dos últimos creo que es donde más se ve a la bestia, al ángel, al David de Donatello en chica e incluso a Bernini). Por otra parte, con *Los amores diurnos* me parece que se inicia en mí una tercera juventud (la que empieza hacia los cuarenta años, y en que puede ocurrir que el creador se potencie o el crítico se hunda, o a la inversa, pero algo ocurre). Esta tercera juventud supone una escritura en libertad, exasperada, violentada en sus recursos, que le debe mucho al surrealismo y algo al optalidón.

Desde entonces (últimos setenta) ya casi no he podido escribir de otra forma. La prosa se me desbrida y todo lo mío anterior me parece —puaf— socialrealismo. El libro que sigue cronológicamente a *Los amores diurnos* es *Los helechos arborescentes,* hecho también mediante una prosa/límite, que para no cansar llamaremos barroca.

Me lo dijo el editor del libro, el inteligente Mario Lacruz:

—Le das demasiado al lector.

*La bestia rosa* es otra purga del estilo por exceso. Y los dos o tres libros que tengo inéditos o en el astillero suponen el aserenamiento de esa locura, de esa riqueza —la locura es siempre una riqueza, y esto debiera valer igual a la inversa, pero lo que más temen los ricos es volverse locos—, que por ahora no muere en mí, sino que crece, como si uno envejeciese hacia atrás. Esta ola de lenguaje fecunda por igual los libros nacidos de la memoria lírica (saga infancia/provincia) que los nacidos de la memoria simultánea.

Y ahora voy a explicar lo que entiendo por memoria simultánea, que tampoco es nada nuevo, pero funciona. Uno se mueve entre la memoria lírica y la memoria simultánea de las cosas como en la corriente alterna de su vida.

Pienso que, mediante la memoria simultánea, el acto queda aureolado por la duplicidad. Llamo memoria simultánea al recordar las cosas en el momento en que están ocurriendo. *Recuerdo* que echo una carta al correo mientras la estoy echando. *Recuerdo* que tomo un café solo en vaso largo, con agua, mientras lo estoy tomando.

Como ya he advertido, nada nuevo. Lo ordenó Baudelaire: «El dandy debe vivir y morir frente a un espejo». El dandy y el funcionario de la literatura. Esta duplicidad/desgarramiento es lo que hace literaria una vida y, sobre todo, lo que hace literaria una literatura. Tiene el peligro de que el funcionario queda encerrado en el espejo y, en lugar de vivir, imagina que vive.

Son los peligros de la transverberación.

Esto no tiene nada que ver —aviso en seguida— con el procedimiento comercial de vivir para escribir, como cuando Hemingway hacía un viaje para escribir una novela. No. Se trata, más bien, de no hacer ningún viaje y dejar que la novela —o lo que sea— se escriba sola o la escriba la vida (aunque esto último suene un poco cursi y como a poetisa de provincias o Carmen de Ycaza). Novalis lo resumió muy bien, refiriéndose a alguien: «Otorgó a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido». Esa dignidad, a lo cotidiano, sólo se la otorga la memoria simultánea, cuando, como he dicho, el acto queda aureolado por la duplicidad acción/memoria.

O, más exactamente, acción/recuerdo de la acción. Pero todo de golpe y al mismo tiempo. Nuestro don Antonio Machado, más modestamente, viene a decir lo mismo: «También la verdad se inventa».

La verdad, inmediata o remota, hay que inventarla para que siga siendo verdad, o para que sea más verdad o, en todo caso, para que sea verdad literaria, que la mera verdad crudiza no es literatura.

Mediante la memoria simultánea he escrito yo *Mortal y rosa,* manuscribiendo mi vida cuando más me dolía, no por virtuosismo literario, sino porque la literatura es la expresión natural del literato, y yo tenía que expresar mi dolor. Mediante la memoria simultánea he escrito, asimismo, algunos diarios íntimos —obvio— y los ya citados libros *Los amores diurnos* y *La bestia rosa.*

Al juego de espejos de la memoria simultánea hay que añadir, en estos libros, el albur de que uno no sabe cómo va a terminar lo que ha empezado, ya que el escritor, en semejante transverberación (que no otra cosa es), se convierte en un amanuense de su existencia (ahora se entenderá mejor lo de que escribir es sólo redactar), y sólo así se libra de lo que André Breton llamó «el odioso determinismo de la novela». Determinismo que atañe a la narración y a la escritura. Porque Breton dice asimismo: «Cuando abro un libro y leo *cielo azul,* inmediatamente lo arrojo».

Se trata aquí del determinismo del lenguaje, de una prosa hecha y mostrenca cuya lectura nos permite adivinar siempre que detrás de «cielo» va a venir «azul». En cuanto al determinismo que el narrador ejerce sobre su narración, se pone mayormente de manifiesto cuando el novelista decide desaparecer, como en el caso límite de Flaubert, que acabará gritando aquello de que la Bovary es él.

No hacía falta que lo hubiese gritado.

Es mejor el recurso de Proust y todos los que escriben en primera persona: dejar bien claro desde el principio (aunque Proust se tome unas precauciones y distancias más reveladoras que distanciadoras) que uno es uno, autor y personaje, y va a escribir de sí mismo y hacer de su vida/relato lo que le dé la gana. La filosofía no es cosa distinta. De Sócrates a Hegel, el argumento, la «novela filosófica» ha terminado como ellos querían (y sabíamos lo que querían desde la mitad del libro). La objetividad es una farsa y por eso me parece más honesto entregarse de entrada a la más rabiosa/ruidosa subjetividad, que es otra farsa, claro, pero no una farsa hipócrita, y la hipocresía es lo que pone más amarilla y podrida la escritura.

Escribiendo la vida simultáneamente a su fluir se libra uno, sí, de todos esos determinismos. También del determinismo del idioma, porque la inmediatez de la experiencia rompe la convención del lenguaje, que en el escritor suele ser autoconvención, fórmula para consigo mismo. Pero la experiencia de la memoria simultánea no es menos agotadora que la experiencia de la *memoria involuntaria* de Proust. Es un trance, un éxtasis, una transverberación que no se soporta indefinidamente sin enloquecer.

Uno no se transverbera cuando quiere.

El encargo

Tengo hechos, en el tiempo verde de los *borradores silvestres,* algunos libros de encargo. Pero ahora veo que sólo acepté los encargos que realmente me hubiera hecho yo a mí mismo, y creo que todo el mundo funciona igual. Nadie puede improvisar un ensayo lingüístico sobre el arameo, por muy sobón que se ponga el editor.

Ahora, ya, desde hace bastante tiempo, sólo acepto encargos de mí mismo y escribo los libros que quiero escribir, y algunos resultan, efectivamente, «como hechos de encargo». No creo, sin embargo, que el encargo sea malo, y sabemos que el arte y la cultura se han hecho de encargo, casi siempre, en la Historia, y que Balzac y Dostoiewski han escrito grandes obras para pagar deudas.

Todo ese costumbrismo literario que ya conocemos.

Creo, sencillamente, que un genio atiende el encargo genialmente. Cuando a Mozart le encargan el *Réquiem,* ya muy enfermo, acabado y loco, hace ese *Réquiem* que todavía se paran a escuchar los astros. A falta de inspiración, trance o transverberación, buenos son los encargos.

Sirven de descongelante.

¿La novela?

Hay la novela/suceso, la novela/tesis y la novela/metáfora. La novela/suceso es la más antigua, el género en su estado puro, la necesidad humana de consumir narraciones, vidas ajenas, ya que siempre se está tan enajenado de la propia. Viene de lo pastoril y llega hasta los Dumas.

La novela/suceso se complica a veces con la novela/tesis, desde Dickens al socialrealismo. Es la novela/atestado que siempre quiere demostrar algo. Sería más fácil hacer directamente un atestado.

La novela/tesis es un grado avanzado y peligroso de esto que digo. Es la novela que nace larvada, equivocada, porque no nace de la emoción épica (Homero) ni de la emoción metafórica (Cervantes), sino que nace de una idea. Lo malo no está en que desarrolle una tesis, sino en que ha nacido de ella. Es ilegítima, ilegal, híbrida, machihembrada, y fracasa siempre, aunque el autor tenga talento, porque resulta un engendro muñido contra natura.

Hoy estamos en la novela/metáfora, que es la novela moderna, de Cervantes a Virginia Woolf, Kafka, Proust, Joyce o Durrell. El hidalgo loco, el funcionario perdido, la lesbiana suicida y grafómana, el homosexual que busca baldosas desajustadas, como las de San Marcos de Venecia, para despertar Venecias interiores, el irlandés que hace de Ulises la metáfora de la vulgaridad, el diplomático inglés que hace de

Justine una mujer poliédrica, la mujer/ciudad, el alejandrinismo como feminidad.

De la novela/metáfora, claro, se ha pasado a prescindir de la novela y quedarse con la metáfora (Rilke, Nerval, Gide, Borroughs). Uno también ha intentado eso, con perdón, ya que de uno se trata en esta planilla redaccional. La novela/metáfora es la que mejor nos expresa, ya que somos metafóricos. El hombre, sí, es *animal simbólico,* no sólo porque crea símbolos, sino porque vive su vida simbólicamente. La vieja historia del yo y el superyo. Yo soy yo y mi metáfora. Todo hombre vive duplicado en él y su metáfora. Escritor es el que renuncia a sí para perderse definitivamente en el desarrollo de una metáfora: su escritura.

*FRANCISCO UMBRAL*

Juan Ramón Jiménez, 28
MADRID-16

# MEMORIAS Y SUPLICA

## *MEMORIAS*

*Un hombre pasa llamando a cada puerta*
*y la del oráculo de frutos*
*tiene ya el gesto dulce de otras estaciones.*

*El creyó en los tiempos que vendrían,*
*soñaba con un Cristo de pie sobre los lagos,*
*no supo del milagro de la tierra.*

*De mi propia familia, recuerdo una infancia*
*y pájaros y aquella en que crecí,*
*marcada por la historia y el hermano*
*que sostuvo la brida de una yegua.*

*Un amigo amaba la mujer del parque*
*con sombrero de alas, y tenía posesión de la magia*
*y una copa de licor para su muerte.*

## *GRANADA NO ERA UNA CORZA*

«No se culpe a nadie de esa muerte»,
*dijeron, y al médano lanzaron*
*las termitas y hogares oscuros*
*a la veneración y el pánico. Fue*
*el friso católico sobre la geometría,*
*también los Bancos rompiendo*
*en par los antiguos vidrios y cuando*
*atardece, tórridas luces*
*de Albaicín sobre la ribera. He visto*
*tambalearse a un hombre cotidiano*
*y cubierto bajo golpes celulares,*
*hurgaba miserable en bóvedas de acero.*

*Hay nerviosas muchachas*
*con pálida tersura que ocupan lugares*
*de sombra y vuelcan la mirada*
*suave hacia las colinas. No escuchan*
*la siniestra palabra o el discurso*
*violento, ni atienden las planificaciones*
*de los empresarios, desde hace horas*
*sólo ocupa su atención la música de Oriente*
*que una mágica historia les evoca.*

## *AQUEL QUE RENUNCIO A SU ORIGEN...*

*Aquel que renunció a su origen de carbón sagrado*
*no es peor que Trastamara o McCarthy, el célebre ostracista,*
*pero quiso también la arboleda primaria*
*y algunos años compartió las repulsas.*

*Es cómodo ahora y aguarda su turno de almacenes de ropa*
*y el pisacorbata estira con detalle*
*y tiene descendencia con rasgos bermejos.*

*Mas no indaguéis tampoco su momento próximo al sitio que yo amo,*
*aquí sólo putas e hijos de burgueses*
*y la criada con cántaros y el músico que la policía buscaba antesde-*
*[anoche.*

## *VASOS PARA OMAR*

*Recobra el ánimo, no obstante exista prisa*
*en los talones del hombre de kepis,*
*porque tú has visto las dos circunferencias*
*y te fueron legados augurios y mapas.*

*Cuando sea vano el nombre de ciudad*
*y la búsqueda de amantes fuese inútil,*
*tú tendrás la estola y las carmelas*
*y el buche de los pájaros de Arauca.*

*Para tu estancia momentánea, el amigo*
*de la dulce palabra dice de los tiempos*
*en que los arcángeles de Babilonia*
*buscaron su arrullo en la vasija de licor.*

*Así, nosotros, cuando a la medianoche,*
*con cierta ligereza, palpamos los brazos,*
*esta uva de sur, para que opines*
*no en torno a leyes abusivas*
*sino, por unas horas, sobre alucinaciones*
*y archipiélagos y las danzas de una mujer*
*rubia, cuando la tiniebla de los cigarrillos.*

## *ARCHIPIELAGUS*

*Existe una ciudad romana al sur de Xaouen*
*donde aquella tarde quisiera haberte visto,*
*ocupados en la música de cítaras*
*bajo todos los colores del crepúsculo.*

*Aprecié yo tanto entonces los minutos y eran*
*de amor nuevas sugerencias y turbábanse*
*los cuerpos de soledad y había*
*nociones de otra era sobre cada gesto.*

*Descubría también el abierto alcance*
*de otros y, sensuales, conversábamos*
*de asuntos cotidianos, y yo relaté*
*la historia de la muerte y un hombre*
*rubio y una mujer de interminables pupilas*
*compartían los hijos; mientras, el humo*
*repetíamos y el deseo de que viesen*
*los amigos más próximos ese abrazo*
*y, proscrito el pánico, hubo comentarios*
*para nuestra vida grata, más intensa si cabe.*

## POSESION TENDRAS, TAL VEZ...

*Posesión tendrás, tal vez, de otros paisajes*
*y la ruta de aluvión mediterráneo será tuya*
*pero no el amanecer distinto a este*
*que ahora ves tendido en la cubierta.*

*Ofrece este sol de otoño para el tacto de aquel*
*que hablaba con la beca de lino*
*sobre sus hombros desnudos*
*y para la que guardaba monedas sobre el cajón del Este.*

*Posesión tendrás, como cierto, de un gentil contorno*
*y decidida la vista sobre árboles de frío,*
*con deleite, tus años, para los tiempos próximos,*
*mas no esta luz de ahora que ocultas con molestia.*

## *SUPLICA*

*Para morir al cabo en una playa oscura,*
*tanteando el abrazo, si cabe,*
*quitándonos el miedo en la cantina.*
*No hay que nombrar tampoco las raíces,*
*ni el suceso cotidiano, si acaso esa*
*gana mutua de un viaje final, irreversible.*

JUAN JOSE TELLEZ RUBIO

Domingo Savio, 2
ALGECIRAS (Cádiz)

# CERVANTES Y DIDEROT: DEL DIALOGO A LA PANTOMIMA

Algunas veces, las primeras impresiones de lectura resultan catalizadores clave a la hora de interpretar el fenómeno literario. En los días en que se recordaba el décimo aniversario del Mayo francés, la memoria de la estética planteada por los entonces llamados «situacionistas» venía a coincidir con una relectura de la novela de Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Las premisas fundamentales de aquéllos eran, como muchos sabrán, el placer como política y, sobre todo, *la vida como espectáculo*. No me interesa ahora la solidez intelectual del citado movimiento y no trato de forzar conexiones entre el caos del siglo XX y las centurias del XVII y del XVIII, tan retóricamente enemistadas. Trato más bien de extraer las lecciones posibles de una estructura presente en dos obras sugerentes por motivos diversos recorriendo un camino inverso, esto es, desde Diderot como constructor de un doble espectáculo:

*a)* De sí mismo —actor— y para sí mismo —espectador— a través del desdoblamiento entre un ente real y otro hipotético (aunque ambos ficticios) que se enfrentan dialécticamente.

*b)* De su concepción filosófico-vital, para un lector-espectador.

A este plano meramente formal debe añadirse en Diderot un «nivel real» de espectáculo: el que se refiere a la *pantomima*, su gran descubrimiento [1]. Esta técnica es un elemento sublimador y un sistema de distanciamiento crítico. Sin ella, *Le Neveu de Rameau* hubiera carecido de «personaje» y su monocorde diálogo filosófico, aunque entreverado de sátira, no habría sostenido mi interés.

---

[1] Me refiero a descubrimiento «técnico» en la novela, en la misma línea que el otro gran recurso (en la línea de la novela moderna) del diálogo lector-autor en, por ejemplo, *Jacques Le Fataliste*. *Vid.* H. COULET: *Le roman jusqu'à la Revolution*, tomo I, París: Armand Colin, 1967, 559 págs.

# I

Es imprescindible, al partir de este punto, aludir a la narrativa de Diderot porque su estructura formal e ideológica, casi a nivel global, se basa en una perpetua dialéctica. Y *Le Neveu de Rameau* responde, en principio, al esquema más simple de la comunicación: el diálogo. Diálogo ideológico en el plano de las indagaciones sociológicas o morales. Diálogo dramático en el plano de la estricta pantomima, en el que la gestualidad transcrita remite a confrontación de un cinismo servil y una libertad de pensamiento.

Concretándonos a la dialéctica interna de la obra tenemos dos polos de comunicación (MOI/LUI), que son, al mismo tiempo y alternativamente, emisores y receptores, teniendo MOI, además, un doble papel:

*a)* Interlocutor en el diálogo, en el que asiente o contradice las afirmaciones de LUI.

*b)* Narrador de los pasajes que hacen avanzar la acción, los cuales introducen la pantomima y entrelazan las secuencias.

Esta segunda función inscribe la obra en los límites de la novela. La predilección de Diderot por este género es el resultado de un *proceso de evolución intelectual* [2], que se manifiesta tanto en el filósofo (abandono del estudio de la Naturaleza para concentrarse en el hombre), como en el literato (sustitución de la meditación intelectual por la creación estética). Ni la novela o cuento sentimental, ni el cuento satírico-humorístico (tipo *Candide)*, fórmulas narrativas imperantes en la época, le tentaron definitivamente. Sólo una vía concreta da cauce a su temperamento: la novela «verosímil» y el arte tendente a la moral (si bien en el sentido de Diderot, esto es, sin principios dogmáticos). A esta teoría responde la obra que estudiamos. No es casualidad que Diderot declare que su admiración por Richardson reside en que sus novelas «mettent la morale en action et remplacent pour le lecteur l'expérience de la vie» [3], y que precisamente en *Le Neveu de Rameau* encontremos esta frase en boca de LUI: «Je ne suis pas de ces gens qui méprisent les moralistes; il y a beaucoup d'aprofiter, surtout en ceux qui ont mis *la morale en action*...».

---

[2] H. Benac: Préface a *Oeuvres romanesques de Diderot*, París: Garnier Frères, 1962, 906 páginas. Citaré por esta edición todo lo referente a *Le Neveu de Rameau*.
[3] H. Coulet: *Op. cit.*

Llegamos al punto que interesa. La novela que comentamos, tal como subraya Henri Bénac, señala un nuevo paso hacia el realismo integral:

*a)* Suprime toda intriga novelesca para sustituirla por una entrevista.

*b)* Pone en escena un personaje real, que se manifiesta a través del diálogo, arma fundamental para conseguir «la impresión de verdad», según el mismo Diderot apunta al comienzo de *Ceci n'est pas un conte:*

> «Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le *conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur...»* [4].

Distingamos entonces una división en los personajes de la obra reducidos a su función actancial:

*a)* Sujetos de las acciones en curso (diálogo entre MOI, que, a su vez, es narrador, y LUI).

*b)* Sujetos de las acciones narradas dentro del diálogo aducidas por MOI y LUI para ilustrar y defender sus tesis.

Con esta base pueden establecerse los tres planos de diálogo de la obra:

1.° *Confrontación MOI* (que sustenta una ideología autónoma) *y LUI* (que sustenta una ideología prestada por MOI-DIDEROT).

2.° *Diálogo dentro del diálogo:* acciones secundarias o parentéticas que tienen lugar en las historias arriba indicadas (historia del cadete, del renegado de Aviñón, etc.). Historias normalmente enfrentadas o destinadas a mostrar a grandes rasgos la contradicción de un Diderot confiado en una moral basada en la bondad humana y un Diderot fatalista.

3.° *MOI como director del diálogo* (plano narracional que supervisa los otros dos). Diderot, a mi entender, crea de este modo a tres niveles:

[4] «Diderot fait voir qu'il a réflechi sur les moyens techniques qui assurent la vraisemblance de la création romanesque... il est venu à comprendre le factice de ce bric-à-brac...» CHARLY GUYOT: *Diderot par lui-même*, París: Du Seuil, pág. 68.

*a)* Formalmente, en razón de que todo interlocutor en un diálogo «crea» a su oponente.

*b)* Ideológicamente, en cuanto el evidente correlato Diderot autor = MOI.

*c)* Textual y estilísticamente, al empujarnos al espectáculo a través de la vil y gloriosa pantomima.

El MOI narrador sumerge al lector en un contorno de la realidad de la época, invadida en dos planos:

*a)* Espacial: Café de la Regence: «Paris est l'endroit du monde et le café de la Regence est l'endroit de Paris».

*b)* Plano intelectual: «Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de gout ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage».

Confrontemos ahora esta estructura con unos contenidos que explican el porqué de su empleo.

## II

Se ha dicho que el pensamiento de Diderot responde a una evolución intelectual desde el conocimiento científico a un humanismo que muchos no han dudado en calificar de «renacentista». Quizá por ello nadie ha podido sintetizar en pocas líneas el pensamiento del francés. *Le Neveu,* más que ninguna otra de sus novelas, muestra ráfagas de su ideario estético y filosófico [5]. Esta dificultad de condensación es el primer impulsor hacia la necesidad de, por así decirlo, un *bidiscurso* [6]. Ahora bien, es una obra de madurez, lo que quiere decir que las contradicciones responden a un planteamiento consciente. Obra de autoobservación y extraobservación que ficciona literariamente aquéllas: «Mes pensées, ce sont mes catins». El diálogo interior conforma uno exterior, lo que explica la duplicidad fundamental del LUI (parte de la

---

[5] Con relación a esta ambición de pensamientos se ha podido decir que, gracias a Diderot, la Enciclopedia no fue una simple traducción, sino el resumen de todo el pensamiento filosófico del siglo XVIII.

[6] «Il est possible de résumen en quelques mots *Candide,* un discours de Rousseau, voire même la *Nouvelle Héloise.* Essayons pour *Le Neveu de Rameau* ou pour *Jacques le Fataliste;* la difficulté se complique, et, ... nous ne tardons pas à arriver à des oppositions qui paraissent irréductibles...». *Vid.* H. BENAC: *Op. cit.,* pág. II.

realidad y parte del mismo filósofo), «mois pour tenter de résoudre les antinomies que pour les formuler» [7]:

> «Ce MOI se heurte à LUI, un LUI qui ne se laissera pas abstraire ni dévorer. Sans doute l'échange se fait-il alors MOI devient cet autre, et LUI s'enrichit de plus secret de MOI» [8].

Según Meister, Diderot conversaba más con sus propias ideas que con los hombres. Testimonio de este latente estado de diálogo es su propia proyección creativa, su propia réplica, un LUI que asume una rudimentaria, aunque en este caso efectiva, metafísica de la existencia:

> «Le point important est que *vous et moi nous soyons,* et que nous soyons vous et moi... J'aime mieux être, et même être *impertinent raisonneur,* que de n'être pas...»

Tarea inmediata será, por tanto, señalar las diversas personalizaciones del LUI, que fundamentalmente son:

*a)* Reflejo de un personaje real (Jean François Rameau).

*b)* Una especie de proyección lingüística del pensamiento de Diderot, a través de un espejo en muchos momentos deformante.

Para dilucidar la compleja autonomía y, a la vez, dependencia del LUI se debe partir de la transformación que el autor infiere en el mismo para convertirlo en un símbolo múltiple [9].

LUI es, por un lado, representante del grupo de filósofos (Palissot, Poinsinet, Fréron, La Porte, etc.) que, hacia 1760, se manifestaron en contra de la Enciclopedia. Haciendo de su personaje un ser innoble, un símbolo de parasitismo depravado y cínico, daba idea del envilecimiento del círculo que representaba. En este caso, LUI se convierte en un mero instrumento crítico de Diderot:

> «Jamais on ne vit tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées. On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de D'Alembert, de Diderot, et Dieu sait de quelles épithétes ils sont accompagnés.»

Ahora bien, LUI se redime del estigma de este círculo por «la sotisse d'avoir eu... un peu de raison». Al convertirse en el cínico que hace la sátira del cinismo encuentra a algunos más infames que él.

---

[7] BRUNEL y otros: *Historie de la Lit. Française,* París: Bordas, 1973, pág. 341.
[8] JEAN FABRE: *Introduction au Neveu de Rameau.* Textes litteraries français, pág. XLVI.
[9] H. BENAC: *Op. cit.,* pág. 875.

A partir de ese momento, Diderot cae en su propio juego y Rameau (LUI) se convierte en la imagen perfecta —casi épica— del bohemio y el cínico [10], que provoca en Diderot una serie de reacciones morales y estéticas. Es éste quizá el símbolo fundamental de LUI: proyección desde Diderot del «hombre natural» y primitivo, que rompe la ramplonería de la educación burguesa, sus convenciones morales, situándose más allá del bien y del mal.

Otra posibilidad, por tanto, será LUI = Diderot mismo. Rameau será el interlocutor al que confíe los sueños ilógicos de su pensamiento, en tanto que el otro Diderot permanece inmóvil en el punto que le marcan la razón y «le bon sens» [11].

## III

De este modo, *Le Neveu* aparecerá como un homenaje al hombre de moral natural, pero también al miserable y al cínico, que despoja de su máscara al sistema arbitrario de convenciones sociales represoras de los instintos naturales. El interreflejo MOI/LUI es tan palpable como el contraste: Rameau se opone al sistema con un cinismo fatalista; Diderot, con un humanismo evidente, persuadido de que el hombre es modificable, con una moral altruista y desinteresada.

El cinismo de Rameau es escéptico y amargo: «Pourrir sous du marbre, pourrir sous de la terre, c'est toujours pourrir...», y más tarde: «La voix de la conscience et de l'honneur est bien faible quand les boyaux crient».

El origen de esta actitud es la experiencia cotidiana:

> «Dans un sujet aussi variable que les moeurs il n'y a rien... de généralement vrai o faux, sinon qu'il faut être ce que l'intêret veut qu'on soit, bon ou mauvais, sage ou fou, décent ou ridicule, honnête ou vicieux... il pourrait arriver que vous appelassiez vice de que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice...»

Pero no sólo se utiliza la realidad desde una perspectiva de monocorde acrimonia moral. El cinismo de Rameau es una respuesta al desequilibrado contorno social (la nueva sociedad postrevolucionaria): si la corrupción de ésta es tal que crea al parásito y al bohemio, el régimen vital de éstos debe aceptarse, puesto que la moral no representa sino los

[10] H. BENAC: *Op. cit.*, pág. 875.

[11] «Rameau, ce n'est pas un Diderot qui se cache à lui-même, c'est un Diderot excursionnant consciemment dans le domaine de l'hypothèse... Jean François Rameau est pour lui un des ces êtres aux passions fortes, beaux en eux-mêmes, types magnifiques du grand art, qu'il s'agit de faire vivre sans se préocuper de ce qu'ils sont moralment.» *Vid* H. BENAC: *Op. cit.*, págs. 876-7.

hábitos que el mayor número juzga útiles («On avale à pleine gorgée le mesonge qui nous flatte, et l'on boit goutte à goutte une vérité qui nous est amère»). De ahí la mayeútica del escepticismo:

> *... défendre sa patrie?*
>
> ...........
>
> *Vanité! Il n'y a plus de patrie; je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves.*
>
> ...........
>
> *Servir ses amis?*
>
> ...........
>
> *Vanité! Est-ce qu'on a des amis?*
>
> ...........
>
> *Avoir un état dans la société et en remplir les devoirs?*
>
> ...........
>
> *Vanité! Qu'importe qu'on ait un état ou non, pourvu qu'on soit riche...*

Planteamiento que quiere significar la poca confianza del escritor en la solidez del orden social en curso y prevé una *nueva sociedad basada en el poder del dinero:* «De l'or, de l'or. L'or est tout, et le reste, sans or, n'est rien». De ahí el paso hacia las ideas de democracia humanitaria: «Je trouve qu'il *n'est pas du bon ordre de n'avoir de quoi manger».*

Este no-orden legitima la antimoral del marginado, que debe, más que ninguno, teatralizar sus posiciones: «L'homme nécessiteux ne marche pas comme un autre, il saute, il rampe, il se tortille, il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions...», y ambiciona el talento no para decir la verdad, sino para «decir bien la mentira». Difícilmente el filósofo Diderot puede desde su optimismo moral demostrar que alguien puede sustraerse a la pantomima.

Pasando a puntos de vista pedagógicos o estéticos, Rameau manifiesta, por un lado, una asepsia total en pedantería didáctica: «Je fais peu de cas de la méthode et des préceptes». Claro que frente a este progresismo, lo que el LUI defiende en materia de educación femenina es un retroceso a anquilosados esquemas preciosistas: «Laissez-la déraisoner tant qu'elle voudra pourvu qu'elle soit jolie, amusante et conquette». En cuanto a la consideración de la obra como tratado estético es evidente la presencia de un Diderot (probablemente de nuevo transmigrado al LUI) defensor, como teórico del arte, de un equilibrio, pero también de una emoción pasional y una sensibilidad prerrománticas. Pese a ello, en MOI llama la atención la conservadora idea del XVIII: «Tout art d'imitation a son modèle dans la Nature».

## IV

Una supuesta incapacidad para la creación de caracteres (toda vez que su actividad novelística no es más que un recurrente a sus tareas de condensador de pensamientos [12]) impulsa a Diderot hacia nuevas formas de construcción de personajes, que en *Le Neveu* coinciden con la confluencia de dos *vías de realismo:* la copia de la realidad inmediata y la construcción de un personaje portavoz de las propias ideas.

LUI es un personaje real que la transfiguración lleva al plano del «tipo»: «Le neveu devient comme un frère de Panurge et de Sancho Pança» [13]. Su «unicidad» es el principal resorte de su atractivo emocional [14], y todo ello inspira al filósofo una poderosa nostalgia de aquella vida libre a la cual, a causa de su respetabilidad, había renunciado. Pese a la afirmación del primer monólogo de la obra: «Je n'estime pas ces originaux-là...», conocemos la admiración del autor por los seres en contracorriente de la convención [15].

Así, pues, no es cierto que Diderot no cree caracteres, sino que éstos surgen con su propia personalidad transmigrada y arrastrando el espectáculo de su propia pantomima. Para ello (preludiando así el realismo del siglo XIX) une los trazos físicos y morales para presentarnos a Rameau [16].

Dotado de singular cinetismo el personaje de Rameau va creándose a sí mismo, y se agiganta en algunos interesantes parlamentos. Utilizo a propósito esta palabra de la técnica teatral, porque es curioso cómo por momentos parecen percibirse ecos fortuitos en el diálogo MOI/LUI de los HALL/Falstaff shakesperianos. Rameau es un Falstaff francés y más encubierto por la culpabilidad social:

> «Puisque je dois faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les moeurs de ma nation, qui sont du goût de ceux qui me protègent... il faut que je sois gai... bouffon, drôle. La vertu se fait respecter et le respect est incomode; la vertu se fait admirer et l'admiration n'est pas amusante... Or c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou; et quand la nature ne m'aurait

---

[12] Cfr. P. G. CASTEX y P. SURER: *Manuel des études littéraires français* (XVIII[e] siècle), París: Hachette, 1966, pág. 88: «Absorbé par la tâche immense de l'Encyclopédie, Diderot satisfait son besoin de divertissement en composant des romans».

[13] GUYOT: *Op. cit.*, pág. 72.

[14] «Le neveu est vu par Diderot esthétiquement comme un être beau parce qu'il est un.» H. BENAC: *Op. cit.*, pág. XIV.

[15] «J'aime les fanatiques», había dicho Diderot en el *Salón* de 1765.

[16] *Vid.* el siguiente «encabalgamiento» de trazo en *Le Neveu de Rameau:* «C'est un composé de hauteur et de bassese, de bon sens et de déraison. Il fait que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête... Au reste, il est doné d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune».

pas fait tel, le plus court serait de le paraître... Il faut que Rameau soit ce qu'il est: un brigand heureux avec des brigands opulents et non un fanfaron de vertu ou même un homme vertueux, rongeant sa croûte de pain, seul, ou à côté des gueux...» [17].

Adimensional y refractario a esquemas preconcebidos, Rameau se escapa incluso a sí mismo: «Que le diable m'emporte si je sais au fond ce que je suis». Lucha por adquirir una existencia absoluta y debe someterse, finalmente, al MOI creador: «Quelque sublime que vous soyez, un autre peut vous remplacer» (condiciones de autor que, por cierto, no deja de recordarnos otro enfrentamiento próximo de nuestra literatura, el de Unamuno y Augusto Pérez).

LUI fracasa como ideología válida, como principio estético, como moralista. Pero de nada serviría a Diderot un interlocutor sólo utilizable para un fracaso. Para rescatarlo, Diderot transforma su palabra en «actuación».

Algún crítico [18] ha creído ver en Diderot y su realismo una fusión de Molière y Balzac. Esto resulta evidente en *Le Neveu,* que alcanza su último estadio dialogal en el binomio espectáculo/espectador. Se plantea una filosofía fatalista, volcada a la vida, al juego, a ese pacto tácito con la sociedad, por el cual se establece un equilibrio entre la representación individual y la social. Hablé al principio del realismo de Diderot como gestado bajo la influencia de Richardson en lo concerniente a la impresión de «veracidad», influencia asimilada por el francés no tanto en los detalles psicológicos como en las notaciones de *palabras y gestos de los personajes* [19].

Esta fe en el comportamiento «apariencial» conlleva una línea casi permanente de «pantomimas», contrafuertes de las grandes unidades de significación. Nunca ha podido encontrarse una correspondencia tan íntima entre la teoría dramática de un autor y su plasmación literaria. Citemos dos puntos fundamentales de la teoría de Diderot sobre la tragedia burguesa:

*a)* La perfección de un espectáculo consiste en la imitación tan exacta de una acción que el espectador, engañado, imagine asistir a la acción misma.

*b)* La introducción de la pantomima:

---

[17] También interesa la dialéctica moral entre Hall y Falstaff, la proyección de las pasiones del primero en el ladrón y bohemio y su erradicación final, el retorno al equilibrio, igual que al final de *Le Neveu de Rameau.* Rec. *Henry the Fourth. Part two,* Act V, Scene 5: «I know thee not, old man... I have long dreamt on such a kind of man... But, being awak'd, I do despise my dream...»

[18] H. COLET: *Op. cit.,* pág. 507.

[19] «Marivaux accordait trop de place à l'analyse psychologique, alors que pour Diderot l'âme des personnages doit se faire connaître uniquement par leurs actions et leurs paroles.» H. COULET: *Op. cit.,* pág. 497.

«La pantomime est une portion du drame; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité; et que *le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.*»

El LUI adquiere así corporeidad y cinetismo, y el MOI se convierte en simple espectador, aunque en el fondo es un sabio director de escena que se sirve del Rameau gesticulante como catarsis emotiva: «Les passions se succédaient sur son visage; on y distinguait la tendresse, la colère, la plaisir, la douleur».

La moral de Rameau se mueve, pues, sobre esta exigencia de espectáculo que reajuste su anarquía de principios. Observemos cómo, semánticamente, la obra se enriquece con el uso frecuente de la palabra «fou». En ella encontramos el resorte simbólico del comportamiento del personaje: «Je faisais le fou...». Locura consciente que levanta el velo de hipocresía de la sociedad establecida con un grito de denuncia: «Le masque! Le masque! Je donnerais un de mes doigts pour avoir trouvé le masque! ». La gran diferencia, en todo caso, de Rameau con la sociedad es que él actúa de manera consciente: «Ils restent ridicules en dépit d'eux, au lieu que je ne le suis que quand je veux». Por tanto, no es un bufón inconsciente, sino un crítico expectante, una actitud que supone tomar o dejar la conciencia de comedia vital como riesgo común, hacer pasar necesariamente la verdad por la parodia.

## V

Curiosamente, pocas reflexiones sobre cualquier hecho literario se sustraen a desembocar en el amplio piélago cervantino. Se me perdonará el que vuelva ahora mis pasos hacia un tiempo y un autor a los que soy mucho más afecta. No para pretender poner límites a la talla de Diderot como escritor, sino para abusar de las libertades de la literatura comparada (que, además, no sirve para otra cosa). Lo interesante del siglo XVIII, en el aspecto literario, es que muchos de sus hallazgos estaban ya inventados. Así, pues, como cosa final de lo que hasta ahora he dicho, me siento inclinada a pensar que el desenmascaramiento de la realidad logrado por Diderot con la pantomima lo había planteado Cervantes con otra ficción (el sueño), en la que el recuerdo de las posibilidades mímicas de la narración abre tácitamente espacio crítico a la pantomima individual y social.

La estructura dialogística es asumida por Cervantes desde su contexto cultural, en donde había fructificado desde el *Diálogo de la Lengua*, de Valdés, hasta el *Viaje a Turquía*, de Villalón. La originalidad del

posible *desdoblamiento* de un mismo personaje fue, además, advertida por los críticos [20]. Cipión y Berganza (pues del *Coloquio de los perros,* claro está, estamos hablando) son personajes singularizados en este caso por el inusitado don de la palabra concedido a unos animales, y son constructores de un diálogo puro, sin concesiones a la intervención directa de un «narrador» (como sucedía con una de las funciones del MOI en *Le Neveu de Rameau* [21]), con unos cometidos específicos:

*a)* BERGANZA: relato autobiográfico de tinte picaresco. Recorrido itinerante por la realidad [22].

*b)* CIPION: parlamentos de crítica literaria o de comentarios morales.

Esto llevaría a una identificación no muy difícil con respecto a la correlación establecida en la novela anteriormente estudiada:

MOI-DIDEROT-CIPION-CERVANTES.
LUI-RAMEAU-BERGANZA.

Cipión orienta constantemente la narración: el hilo literario al manifestarse en contra de las constantes disgresiones y de la «novela pulpo» [23]. El hilo moral al frenar la proclividad berganciana a la murmuración (ironizada, por cierto, como cínica filosofía [24]). En *Le Neveu de Rameau,* MOI dirige moralmente el coloquio y, como vimos, también establece claves estéticas (arte imitando a la Naturaleza), reflexión en la que quizá Cervantes fue mucho más lejos. En lo que se refiere a Berganza ofrece un cuadro social casi exhaustivo, a través del cual aparece un constante juego alternado de valores, un contrapunto dialéctico es-

---

[20] *Vid.* J. CASALDUERO: *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares,* Madrid: Gredos, 1974, página 248: «La narración —el monólogo del Hombre— se transforma en el diálogo de la vida de relación, la vida social; Berganza y Cipión —la pareja cervantina— son el desdoblamiento del mismo personaje. A Berganza le toca dirigir el tema principal, que Cipión, con sus interrupciones más o menos espaciadas, más o menos importantes, y sobre todo con su silencio en el momento de mayor intensidad, apoya y sostiene».

[21] Esta es la causa de que muchos le hayan negado el valor de «novela». Cosa no extraña si pensamos que ya Cervantes tuvo que soportar la envenenada alusión de Avellaneda en el prólogo al Quijote apócrifo, cuando denominó a las novelas de nuestro autor «comedias en prosa».

[22] *Vid.* G. DÍAZ PLAJA: *En torno a Cervantes,* Pamplona: Eunsa, 1977, pág. 216. Insisten en el carácter picaresco de la narración de Berganza (aplicando sobre todo el principio de «escuela de vida»), OLDRICH BELIC en *Análisis estructural de textos hispanos,* Madrid: Prensa Española, 1969, páginas 68 y ss.

[23] «Y por tu vida que calles ya, y sigas tu historia.» BERGANZA: «¿Cómo la tengo de seguir si callo?» CIPIÓN: «Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según le vas añadiendo colas». Ed. *Novelas exemplares,* por R. SCHEVILL y A. BONILLA, Madrid, 1925, tomo III, pág. 183.

[24] «No tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta, que darse a entender el murmurador que todo cuanto dize son sentencias de filosofos...» Ed. cit., pág. 180. *Vid.* A. OLIVER: «La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*», *Anales Cervantinos,* III, 1953.

tático [25]. Como el LUI de Diderot, ha de revelarse en diversas personalidades (recordemos, por ejemplo, los diversos nombres que recibe a lo largo de la historia: Barcino cuando cuida el rebaño de los pastores, Gavilán al acompañar al alguacil, Montiel con la vieja Cañizares, Cipión en el hospital...), y superando a su lejano descendiente francés, monopoliza por completo el número de las «historias» aducidas [26]. Ambos, sin embargo, sostienen un fin común: poner en solfa la moral convencional, abriéndole espacio en el escenario de la experiencia cotidiana («la morale en action»).

La aplicación de esta fórmula presupone un principio ético que, en última instancia, conlleva un sistema técnico y artístico: el adogmatismo moral, la burla sutil de la ejemplaridad didáctica forzada y su sustitución por una reflexión sobre las leyes que rigen la vida [27]. Para ello, del mismo modo que la confrontación MOI/LUI se enriqueció con la presencia en el diálogo de los personajes de las historias, aquí la de CIPION/BERGANZA se amplía en selectiva (pero suficiente) manifestación del cuadro social (la ausencia de nombres propios, como en Diderot, facilita la generalización): desde pastores rústicos [28], hasta un loco arbitrista, pasando por el mercader sevillano con deseos de ennoblecimiento que envía a sus hijos a estudiar con los jesuitas, absolutamente todos los personajes están sometidos a su «pantomima» particular, a su papel individual:

> «Las gracias y donaires de algunos no están bien en otros. Apode el truhán, juegue de manos y boltee el istrion, rebuzne el pícaro, imite el canto de los paxaros y los diuersos gestos y acciones de los animales y los hombres, el hombre baxo que se huuiere dado a ello, y no lo quiera hazer el hombre principal, a quien ninguna habilidad destas le puede dar credito ni nombre honroso...» (ed. cit., pág. 173).

La visión social ofrecida por Berganza es la de la extensión indiscriminada de la teatralidad y representación:

> «Que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos. Por eso ay tantos titereros *(sic)* en España, tantos que muestran tetablos, tantos que venden alfileres y coplas...» (ed. cit., pág. 204).

De ahí el principio artístico que antes anunciaba: la panorámica dialéctica que abraza todo el mundo social y moral y que permite enajenarse

---

[25] *Vid.* G. DÍAZ PLAJA: *Op. cit.*, pág. 215.

[26] Nos evita hacer una relación de las historias y acontecimientos narrados y su contestación la excelente ordenación de GUILLERMO DÍAZ PLAJA en *op. cit.*, págs. 216 y ss. De una manera mucho más lineal ordena las diversas secuencias BELIC en *op. cit.*, pág. 67. Este crítico, lamentablemente, renuncia expresamente a un análisis de la forma dialogística (pág. 89, *op. cit.*).

[27] *Vid.* W. PABST: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria,* Madrid: Gredos, 1972, págs. 221-222.

[28] Símbolo de los corrompidos representantes del poder, según J. CASALDUERO: *Op. cit.*, pág. 206.

(por ello la frecuente acusación de estructura confusa aplicada a las dos novelas) de la historia principal y de la episódica, para hallar como motivo principal de la obra la constatación de la maldad humana [29] o, con las palabras afortunadas de Joaquín Casalduero, el «dolor de la vida social» [30].

Pero sobre todo, Cervantes se adelantó a Diderot en los planteamientos estéticos y creativos del hecho literario de la pantomima y de la novela de «realismo integral». En radical actitud antirrealista, el autor del *Quijote* hace pedazos en la última de sus *Novelas Ejemplares* el sacrosanto principio de verosimilitud al que fue incapaz de renunciar el francés. Rameau no deja de ser en ningún momento una ficción fantasmal y envilecida de un ente real, pero Cervantes hace hablar y pensar a dos perros [31]. Y lo importante no es tal hecho (sostenido por la «verosimilización» del adyacente «sueño» del Alférez), sino que sus palabras crean el doble escenario en que los críticos han visto el «marco» ordenativo de las *Novelas* [32]. Que sus palabras desmonten la ficción artificial de los 11 relatos precedentes, del mismo modo que Diderot planteaba el doble nivel de la narración y los subrayados de la pantomima. Pero en este caso, en uno u otro plano el arte secundaba la realidad (incluso en una moral cínica de mimetismo). En *El Coloquio,* por el contrario, se ponía en evidencia que el único medio de aferrarse a la realidad desenmascarada, la única vía por la que el arte puede, de verdad, seguir a la Naturaleza y, por tanto, la literatura seguir a la vida (porque los pastores no se llaman Galateas o Lisardos, sino Domingos y Pablos; porque no cantan, sino que se espulgan en los ratos de ocio; porque la justicia no persigue, sino que se deja sobornar; porque el latín no es profundidad de pensamiento, sino grotesca pedantería; porque los gitanos no son nobles encubiertos, sino vagabundos...) es la monstruosa mentira de que los perros hablen. Es decir, otra ficción, un traspasar —el mismo Berganza lo dice— «los términos de naturaleza».

Dejando aparte —por no caer en la tentación de comparaciones traídas por los pelos— las accidentales coincidencias de la condena del poder del dinero (recuérdese la denuncia del poder de las dádivas por parte de Cipión, y la opinión de que «l'or est tout» por parte de Rameau) y el juicio un tanto negativo sobre la mujer, concluiremos recordando un pasaje (muchas veces frecuentado, dadas sus sugerencias) en *El Coloquio*. La tesis de Diderot del *gesto sustituyendo al discurso* ha-

---

[29] O. Belic: *Op. cit.*, pág. 68.
[30] *Op. cit.*, pág. 252.
[31] «Que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón» (ed. cit., pág. 153).
[32] *Vid.* W. Pabst: *Op. cit.*, pág. 244.

bía sido formulada por la clarividencia literaria de Cipión al hablar de las posibilidades teatrales de la narración:

> «Los cuentos, vnos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero dezir, que algunos ay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento: otros ay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hazen algo de monada, y de floxos y desmayados, se bueluen agudos y gustosos...» (ed. cit., páginas 159-160) [33].

En ambos casos, con más de un siglo de diferencia, la verdad ha de ponerse en boca de locos (Rameau es «le fou des fous») o de seres impensables (perros facultados con la posibilidad de hablar), «porque un perro y un loco pueden decir cosas que llevarían ante el juez a una persona en posesión de su sano y normal juicio» [34].

El dolor social, sólo superable para ambos escritores con la aplicación humanista de la virtud y el buen entendimiento («bon sens» dieciochesco) [35], viene, pues, siendo denunciado desde entonces por la marginalidad del bufón o del engendro irracional de hombres convertidos en «perros sabios» que en medio del sueño febril de un soldado son dotados del habla. Con posibilidades muy remotas de liberación, porque:

> *Volverán a su forma verdadera*
> *cuando vieren con presta diligencia*
> *derribar a los soberbios levantados,*
> *y alzar a los humildes abatidos,*
> *con poderosa mano para hacello.*

Cuántos Cipiones y Berganzas, cuántos Rameaus, siguen hoy bajo el hechizo de Camachas, bajo el sometimiento de la pantomima cotidiana, encerrados en la ficción y en la literatura, como única forma de, desde la mentira, desvelar la verdad.

*EVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS*

Virgen de los Desamparados, 57, B
PUERTO SAGUNTO (Valencia)

---

[33] *Vid.* interesantes reflexiones sobre estos dos géneros de «cuento» en W. PABST: *Op. cit.*, páginas 223 y ss.

[34] *Ibid.*, pág. 220.

[35] Recordemos, en el caso del XVIII español, la teoría del «hombre de bien» esgrimida constantemente por JOSÉ CADALSO en sus *Cartas marruecas*.

# DOS CUENTOS DE BUENOS AIRES

## *TIO DARDO*

*Tío Dardo sacudió la maquinita de afeitar, se pasó la palma de la mano por la mejilla y entre dientes se rio de la habitual broma de peluquería:*

*—Lisa como una teta...*

*Ningún momento del día le gustaba más que ese. Bañado y afeitado, alguna gota de agua escurriéndose por el cuello desde el pelo engominado, un pucho en la boca y toda la noche por vivir como una lotería apasionante.*

*El habitat de este animal solitario, en pleno centro de Buenos Aires, tenía el aspecto entre coqueto y percudido de las cosas atendidas por un varón. La cocinita de juguete, el baño abarrotado de frascos semivacíos y el placard donde se guardaba lo más entrañable de este mundo: las camisas de seda, el traje de hilo blanco, las corbatas. Y la cama imperial, escoltada de ceniceros.*

*A la hora que el sol comenzaba a ocultarse, Tío Dardo se transformaba en Tío Dardo. Durante ocho tediosas horas, de lunes a viernes y de 9 a 17, había sido el señor Gutiérrez, eficiente comandante de una manada de señoritas en una distribuidora de medicamentos. Señoritas que no conocían su bulín (ni lo conocerían jamás, «porque cuando se jode se jode y cuando se labura se labura») y que no podían comprender que el señor Gutiérrez era sólo un doble que conseguía la comida para alimentar a Tío Dardo.*

*De la afeitada y el baño emergía Tío Dardo como Neptuno de las aguas. Sólo había que cargar la cigarrera de oro en el bolsillo interior del saco, pasarle la franela musical a los zapatos y cerrar la puerta con dos exctas vueltas de llave mientras pensaba si volvería solo o acompañado.*

*(A la familia él le mostraba sólo su lado de señor Gutiérrez, aunque en los últimos tiempos se le estaban empezando a mezclar los papeles. Generoso hasta la demagogia con sobrinos y cuñados, cumplía religiosamente con los ravioles rituales de cada domingo en el chalecito*

*suburbano de su hermana mayor. Era el día distinto de la semana, el retorno a las fuentes. Pero a la tarde, tras el codillo de sobremesa, se moría de ganas de regresar al bulín y recogerse en su soledad, sin chicos ni chismes políticos de quinta categoría. Su hermana lo intuía y siempre aparecía con el mate «del estribo» justo cuando la pelusilla de la barba y las arrugas del pantalón comenzaban a hacerse intolerables.)*

*Tío Dardo salió a la calle y el ruido de la ciudad le golpeó la cara como la onda expansiva de una bomba. Compró el diario, lo puso bajo el brazo y se echó a navegar Buenos Aires en ese instante mágico en que la ciudad comienza a cerrar sus ojos de bazar persa. Buenos Aires y Tío Dardo necesitaban oscuridad para estar a punto. Mientras hay luz todo es un poco despiadado, un poco señor Gutiérrez. Pero con las sombras se atenúan las líneas más duras, se emparejan los volúmenes y la gente empieza a parecerse hasta formar un ejército disciplinado que cumple con responsabilidad y vocación su ronda nocturna.*

*La noche del Tío Dardo estaba integrada por una serie sucesiva de actos triviales que sólo cobraban sentido por su cronométrica repetición durante años. Cada tanto, sin embargo, se le cruzaba la sombra negra del miedo. Miedo a morirse de un síncope en el bulincito, sin que nadie se enterase, o miedo a una hemiplejía que lo transformase en un monstruo paralítico, sucio e idiota. Miedo a caerse redondo en medio de la calle, como un perro viejo.*

*Entonces el único remedio era traerse una loca y meterle duro y parejo aunque al otro día el señor Gutiérrez tuviese unas ojeras como las de Pola Negri, aunque luego de la descarga con el sexo y el corazón sosegados de pura fatiga, tuviera ganas de emprenderla a los cintazos con la indeseable testigo de su pánico. «Sé buenita, vestite y andate», solía ser la fórmula mágica, acompañada del billete de estilo.*

*Y al día siguiente cambiar las sábanas y pasar un trapo con alcohol por el picaporte, la cabecera de la cama, los brazos de los sillones, las canillas, la pileta, el inodoro y el bidet hasta que toda ella quedaba en el trapo y el trapo iba a parar al incinerador.*

*Con el tiempo empezó a tenerle miedo al Miedo y a recelar que le esperaba en determinados lugares, que evitaba cuidadosamente. Comprendió que se estaba convirtiendo en un maniático y agregó este miedo a los anteriores. Y una noche cualquiera, contabilizando sus fantasmas, descubrió que todos ellos se alimentaban de su soledad. Desde entonces la idea de una compañera se le alojó en el cerebro como una bala.*

* * *

*El tango no es una casualidad. Se necesitó juntar muchas tristezas (la del inmigrante nostalgioso y aterrorizado por el fantasma de la mi-*

*seria; la del criollo desplazado por esta insólita raza de bestias trabajadoras y ahorrativas) para inventar una música tan rezongona y desolada, casi una invitación al suicidio. De todos estos espantos se alimentó el tango, que terminó por ser mucho más que una música, casi un catecismo, tallándole a cinco generaciones de porteños un triángulo de amargura en la jeta. Buenos Aires, que sólo sesenta años antes había visto a las montoneras sofrenar sus caballos en plena Plaza de Mayo, se inventó una música a la medida exacta de su amargura y su resentimiento. Cada uno creía que Gardel le cantaba a él en la oreja; que Discépolo, en realidad, no había hecho más que poner en verso lo que a él le había pasado en las noches negras de la desocupación, la policía brava, la Ley de Residencia, los mítines radicales, el anarquismo heroico y andrajoso, el fraude patriótico de los conservadores y los telegramas de la guerra civil española que publicaba «Crítica». De cada uno tomó su pequeña bronca y se las devolvió bailable y cantable.*

*Y como toda religión, el tango tenía su liturgia. Lo supe a los dieciséis años, cuando Tío Dardo me ofreció el increíble regalo de llevarme a bailar al salón La Argentina, confiándome al abrazo experto de su compañera de cada sábado, una máquina de moler tangos. Mi adolescencia coloreada de fiestitas inofensivas ingresó a un mundo nuevo: hombres y mujeres concentrados en la danza como si estuvieran enhebrando una aguja, navegando el tango ritual, elegante y pendenciero. Como si entre la orquesta y las parejas hubiese una línea de alta tensión, la música les hacía girar, enroscarse o disparar la lustrada puntera del zapato con la fuerza de un disparo.*

*Yo hice lo que pude, que era casi nada. Pero entre los brazos de esa hembra inabarcable —pelos, sudor, perfume barato y músculos de mármol —uno sólo tenía que relajarse y dejar que cada resorte saltase en el momento oportuno. Con esa mina uno podía bailar toda la vida y el mundo entero podía irse a la reverendísima mierda.*

*La Argentina era una catedral. Allí sólo se iba a bailar; si algo se daba por añadidura debía ser puesto en la cuenta del entusiasmo o de la soledad. Mirando esas caras taciturnas uno comprendía que bailar puede ser un trabajo, una misión, una ofrenda y un acto de fe. No importaba que el lunes hubiese que volver al yugo y disolver en la rutina o la fatiga esas horas rojas. El recuerdo acompañaba, y eso debía bastar para seguir tirando hasta el siguiente sábado, cuando la orquesta volviera a poner en pie a estos muñecos sensacionales para arrojarlos como pelotas contra los cuatro lados del salón.*

*Fue el regalo más entrañable que recibí en mi vida. A la salida, iluminadas por esa nueva sensación, las calles de Buenos Aires me mostraron una dimensión nueva de su escenografía. Este Buenos Aires in-*

*creíble que es puerto y no se sabe, porque al puerto no se lo ve; que tiene el río más ancho del mundo y tampoco se lo ve, salvo que uno vaya expresamente a eso, a verlo, como quien acude a una cita.*

*Para completarla, tío me llevó al Paulista, y acabé de beberme aquella noche bruja en una taza de chocolate.*

*Tío Dardo estaba contento porque alguien de su sangre había sido ganado para la causa. Había gozado generosamente cada instante de la ceremonia de iniciación, y ahora, tímidamente, pedía mi agradecimiento, porque él había abierto las puertas y yo ya estaba del otro lado. Me sentí obligado, aunque hubiera preferido el silencio.*

*—¡Qué mujer sensacional! ¿Cómo se llama?*

*Tío Dardo se sorprendió:*

*—¿Me crees si te digo que no lo sé? —se pasó la mano por el pelo engomado—. Hace una punta de años que bailo con esa mina y no sé cómo se llama...*

*Tío estaba realmente sorprendido. Quise saber otra cosa:*

*—¿Y bailan, nomás?...*

*—Claro. ¿Qué otra cosa vamos a hacer? ¿Te parece poco? Baila como los dioses —tuvo que pasar un rato para que se diera cuenta—. ¿Vos querés decir...?*

*—Claro, tío.*

*Sonrió mostrando todos los dientes, a lo Gardel.*

*—No, pibe. Bailamos y punto. No hay que confundir la magnesia con la gimnasia.*

*Yo no comprendía ese mundo hermético, de código tan estricto, mezcla de caballería medieval y ritual africano. Tío Dardo seguía pensando en voz alta:*

*—¿Sabés que recién ahora se me ocurre verla como mujer? Debo conocerla mejor que su madre (te podría decir cómo se le mueve cada músculo, cada pestaña) y, sin embargo, no la puedo imaginar si no es bailando. Y que es una linda mina, no hay vuelta de hoja...*

*Algún tiempo después (yo no me había olvidado de aquella noche, pero sí de aquella conversación) volvimos a salir juntos, aunque esta vez a un inofensivo cine.*

*—¿Te acordás de lo que hablamos la otra noche?*

*Yo no me acordaba.*

*—Mi compañera de baile...*

*Entonces comprendí. Y tuve miedo que se estuviera por abrir a una confidencia escabrosa. Yo no sabía si en este campo Tío Dardo era tan magnífico como en el otro. Tuve miedo de que con tres o cuatro palabras torpes pudiera hacer polvo aquella noche encantada, ensuciando lo que hasta entonces lucía como una cosa recién pintadita.*

*Yo quería conservar ese recuerdo perfecto y aquí estaba él, mirando de abajo hacia arriba mientras tanteaba con los labios la temperatura del capuchino.*

*Pero este hombre inculto, que apenas había leído en toda su vida la crónica policial de los diarios, nacido de inmigrante y criado en los corrales de Mataderos, era incapaz de una grosería. Un príncipe no podría haberlo hecho mejor. Sonrió y me dijo:*

*—Creí que podía interesarte. Se llama Estela...*

## *TREBLINKA EN LINIERS*

*En 1950, Liniers era un barrio típico de la clase media, con «casitas baratas» de dos plantas, pisos de madera y minúsculas verjas de hierro fundido al frente. Un verdadero paraíso de los pequeños propietarios. No importa que fuera en cuotas y a cincuenta años; de cualquier manera, la escritura estaba celosamente guardada, inviolable, en la gaveta del ropero, debajo de la caja de zapatos con las fotos de la familia y junto a la pistola que papá escondió de los niños y con la que jugábamos todas las siestas lluviosas.*

*La denominación de «casitas baratas» hería la susceptibilidad y el* status *de sus habitantes, que preferían referirse a Liniers como «el barrio de los pasajes» —lo que le aportaba una ambigua atmósfera de zona residencial— debido a la intrincada geografía nacida de la sensata mezquindad del proyecto, de manzanas divididas en cuatro. El resultado era un ringlero de casas amputadas de fondo —donde debiera haber estado la huertita o el gallinero— tocándose promiscuamente por las culatas en parejas de a dos, cada una dando frente a un pasaje.*

*Y como el proyecto era socialista, las buenas intenciones dejaron su rastro en los nombres de las calles. El sector norte llevaba nombres de pájaros y flores (sin olvidar siquiera el «Mburucuyá»), y el sur, de libros; allí aprovecharon para pasar de contrabando algunos nombres prohibidos: «El Chacho», «Facundo».*

*Paradójicamente, el nomenclador socialista se daba de cara, unas cuadras más lejos —ya en el barrio antiguo, anterior a las «casitas baratas»—, con el ominoso recuerdo de las batallas de la guerra del Paraguay («Humaitá, Tuyutí, Estero Bellaco») y por uno de sus costados —en la calle que llevaba a los Mataderos— el nombre de Tellier, el franchute que inventó la conservación en frío.*

*Aquella geografía ideológica estaba de acuerdo con la población que la habitaba: almaceneros españoles, verduleros italianos, muebleros judíos, rotiseros alemanes, tenderos sirios y mozos japoneses de*

*cara de luna que lograban hacer de la gastronomía un arte del sigilo entre las mesas del bar Tokio. El resto, argentinos de dos o tres generaciones, descendientes casi todos de emigrantes de Italia y España, desde Algeciras a San Sebastián y desde Palermo a Trieste. Y todos, sin embargo, perdiendo día a día la impronta de sus ancestros, ganados mágicamente por esa nueva tierra que iba modelando a sus hijos con una pobre arcilla hecha de tangos, asado y fútbol, y que, sin embargo, demostró ser lo suficientemente fuerte como para que a los nietos apenas sí les quedara el recuerdo del nombre de la aldea de Sicilia o de Galicia de donde habían venido los abuelos. Un misterio americano.*

* * *

*El «Rusito» jugaba mal al fútbol.*

*Como en muchos de su raza —por lo menos, en Liniers y en aquella época— había algo que se interponía entre él y la magia de una pelota llevada cortita, casi pegada a la punta de la zapatilla. Pero Isaac también tenía las virtudes judías y todo lo que le faltaba de habilidad trataba de suplirlo con una perseverancia de acero.*

*Hasta donde me acuerdo, la imagen del «Rusito» es inseparable de la de su madre: pequeñita, desgreñada, con un rostro que parecía tallado con un hacha, vestida siempre con largas polleras y arrebujada en pañoletas de lana. Una bruja sin vida, salvo en sus ojitos de ratón, inquisitivos y alertas.*

*La escena se repetía sin variantes: el «Rusito» trajinaba fatigosamente con esa pelota esquiva —los anteojos en la punta de la nariz, el pelo colorado enmarcando el arco de pecas sobre la boca cuando la bruja, asomada al balcón de su «casita barata», sacaba un grito inimaginable de su pecho liso como el de una niña de ocho años:*

*—Isaac... ¡No corras que da hambre!*

*Y el «Rusito» se detenía en su carrera, miraba con una pena que partía el alma cómo un rival capturaba la pelota, con la punta del dedo se volvía a calzar bien los anteojos y se sentaba en el cordón de la vereda, dándole la espalda al balcón de la bruja.*

*La impasibilidad del «Rusito» me sublevaba. Yo sentía que la espantosa grosería de la bruja era imperdonable. Y, sin embargo, Isaac aceptaba aquella ofensa, que nos avergonzaba a todos, sin una palabra de protesta o de disculpa.*

*En las «casitas baratas» de Liniers, donde la regla de oro consistía en esconder las pequeñas miserias domésticas a los ojos de los demás, aquello era una humillación insoportable.*

*La bruja y la impasibilidad del «Rusito» habían conseguido encender en mí la llamita del racismo.*

* * *

*Aprendí mi primera lección de Historia en el velorio del padre del «Rusito», un polaco grandote que se pasaba el tiempo regañando a los niños por dejar las canillas abiertas. Su muerte, como todo lo que rodeaba al «Rusito», fue absurda y mezquina. El polaco se había improvisado albañil para construir una terracita. La losa hecha con mezcla demasiado débil, cedió días después bajo su peso cuando fumaba al fresquito gozando de su pequeña obra. (Toda esa noche estuve imaginando al polaco mientras disminuía miserablemente las proporciones de cemento y arena, usureándole a la física.)*

*El espectáculo del velorio judío nos estaba vedado, pero la necesidad de verlo a Isaac (de verlo, no de consolarlo, porque nos parecía imposible que pudiese lamentar la muerte de sus verdugos) nos llevó hasta la esquina de su casita, donde los cascotes apilados sobre la vereda ponían un simulacro de terremoto.*

*A medianoche, Isaac —un Isaac vestido con saco y corbata negros—, más encorvado y miope que nunca, se encontró conmigo, el único que todavía lo aguardaba, hipnotizado por aquella tragedia horrible y sin sentido. Isaac lloraba. Y habló un poco. Yo sólo me acuerdo de la palabra «Treblinka», pronunciada varias veces de un modo mecánico, pero, sin embargo, con una infinita tristeza. Y yo supe qué había sido Treblinka por la cara de Isaac, por la palidez de sus pecas, por los goterones de llanto y moco que le resbalaban por los costados de la nariz colorada. Recién mucho después leí sobre Treblinka, y allí no había nada que yo no hubiera percibido —a los diez años— aquella noche en que el polaco que vivía cerrando canillas se vino abajo con terraza y todo. En realidad, ahora pienso que yo había olfateado el tufillo bárbaro y letal de Treblinka cada vez que la bruja le gritaba a Isaac que no corriera porque daba hambre.*

*Y esa noche supe, además, que Isaac hubiera sido capaz de hacerse matar por la bruja.*

*MARIO PAOLETTI*

Maqueda, 35, 6.°, 1
MADRID-24

# ENCENDIDAS VISIONES ASCENDIDAS

## *HIPNOSIS POETICA*

*Ha llegado el momento glorioso*
*siento cercano —casi presente—*
*el momento gozoso de la concepción*
*Hay que ser lo más puro posible*
*siempre lo más puro posible*
FONDA NURIA HABITACIONES CAMAS
*Me deshago por cualquier medio*
*—y todos los medios son permisibles—*
*de cualquier posible nostalgia*
*sobre todo de la nostalgia del futuro*
*He de rechazar todo in(d)icio —por muy oscuro*
*que en un principio se presente—*
*de hipnosis poética La revelación*
*no proviene de fuera está en mí*
*De este modo somos invariablemente conducidos*
*a una confirmación de la existencia*
*Pero desconfiemos de todo aquello*
*que se nos presenta bajo el ampuloso rótulo*
*de* NO HAY HABITACIONES LIBRES
*y exijamos de inmediato el libro de reclamaciones*
*que alguien lo tituló en principio* CLAMOR
*Visiones escindidas de una encendida decisión*
*ascendida esta noche Declaro en solemne*
*juramento bajo palabra*
*que toda mi libertad está celosamente*
*guardada en una pequeña caja*
*de fósforos con un jeroglífico en su portada*
*Mis exigencias de persona letrada and V.I.P.*
*han surgido su certero y fulminante efecto*
*Los señores pueden disponer de la suit nupcial*
*habitación que sólo reservamos para parejas*

*de recién casados en su libertino viaje de novios*
*Todo es tan grotesco tan grotesco*
*UN DIAMANTE ES PARA SIEMPRE A P JOYEROS*
*Un viajante con muestras que nos muestra*
*Los puños de mi camisa están negros*
*De nuevo hace su aparición entre bastidores*
*la hipnosis poética Regresa a tu guarida*
*vieja inmunda vejada por tu mala vida*
*Una curandera me dará unos masajes*
*en series cortas para ver si puede quitarme*
*estos terribles dolores que siento en el hombro*
*Después de media hora me di verdaderamente cuenta*
*de que ella estaba a mi lado en la cama*
*¿Qué hace tu ropa interior dentro de los bolsillos*
*de mi chaqueta y mi corbata de lunares*
*enrollada alrededor de tus pechos?*
*Y la curandera me ha dicho que en una semana*
*estaré ya curada del todo y el hombro*
*dejará de dolerme con este dolor tan fuerte*
*He de evitar ALQUILER a cualquier precio*
*que la hipnosis invada mi estado de ánimo*
*sobre todo en lo concerniente a la nostalgia*
*que desearía que fuera sólo nostalgia ajena*
*UN DIAMANTE ES PARA SIEMPRE JOYERIA A P*
*Una amante es para una sola noche*
*—a veces llega a durar dos noches consecutivas*
*y consentidas quizá sin ningún sentido concreto—*
*No hay influencias ni afluencias confesadas*
*ni subyacentes en todo este largo poema*
*—tan sólo alguna que otra visible paranomasia—*
*Ni citas de otros autores afines a lo que persigo*
*ni anotaciones en el interior del poema o al margen*
*Ya puedes empezar a vestirte pues tengo prisa*
*Alcánzame la corbata y saca de mis bolsillos*
*toda la ropa que has metido en ellos*
*Pásame los cigarrillos ¿quieres?*
*No es muy fácil que adivines el jeroglífico*
*de la caja de fósforos Ese juego no es para ti*
*Esto no tiene ni pies ni cabeza ¿Y sexo?*
*¿Tienes únicamente sexo y sexo por todas partes?*
*La verdad es que no vamos a empezar otra vez*
*(pre-visión de la hipnosis) Es tan insentido*

*El rojo del luminoso me ha irritado los ojos*
*FONDA NURIA HABITACIONES CAMAS*
*Tenía que haberlo prevenido antes de haber venido*
*Esto es todo lo que da de sí —di si me equivoco—*
*la noche y el poco dinero que tenía en la cartera*
*para pagarla Apagar la noche en el interruptor*
*de al lado de la cama junto a la ventana*
*Estado pre-hipnótico pre-visto pre-viamente*
*(este es el único recurso que utilizas*
*¡qué gran escritor de un solo poema!)*
*antes de venir a este lugar Vámonos*
*Recoge el bolso y retócate un poco los ojos*

## POEMA EN CURSO

*este es un momento triunfal*
*casi circense*
*va a iniciarse —sin más preámbulo—*
*la escritura de un poema*
*(pero antes de nada ha de quedar bien claro*
*que yo soy el múltiple autor del mismo*
*su único creador)*
*Poema escrito para la exposición*
*el arte del Surrealismo*
*organizada por el Museo de Arte Moderno*
*de Nueva York*
*en la ciudad de México (1973)*
*El poema fue pintado en los muros*
*de una galería espiral*
*que conducía a la exposición*
*sobre los pechos*
                    *cascada sobre el vientre*
*terraza sobre la gruta*
                            *negra rosa*
*Octavio Paz*
*(para la desorientación general)*
*Versos del Poema circulatorio*
*perteneciente a este autor*
*Un poema es una síntesis —o debe ser—*
*de todos los elementos que lo integran*
*¿He sintetizado lo escrito anteriormente?*

*Confieso que he vivido*
*una temporada en el infierno*
*la tierra baldía*
*gracias Neruda gracias Rimbaud gracias Eliot gracias*
*Encuentro que todo lo escrito*
*es demasiado subjetivo / demasiado personalista*
*demasiado yo mismo / demasiado rafaelmarín*
*¿cómo hacer para evitar este defecto?*
*(aunque toda causa tiene su propio defecto)*
*Por otra parte es muy dudoso*
*que al leer un poema revivamos*
*las emociones que el autor*
*experimentara en el trance de la composición*
*(del prólogo a libro ensayístico de Eliot)*
*¡Ex-acto!*
*El acto de la escritura conlleva*
*una emoción implícita que no se repite*
*en el acto posterior de la lectura*
*¿Por qué han de ser dos distintas personas*
*el poeta y el lector de un mismo poema?*
*¡¿Y si todo lector fuera un poeta apócrifo*
*del poema que está leyendo?!*
*Pero este Poema-manzana está siendo*
*muy intelectual (¡y para decir esto*
*he tenido que intelectualIZARlo!)*
*Poema escrito para la exposición*
*el arte del Poemalismo*
*organizada por el Museo de Arte Moderno*
*de New York*
*en la ciudad de Valladolid (1979)*
*El poema fue pintado en los suelos*
*de un laberinto circular*
*que alejaba de la exposición*
*Poema circular / Poema espiral*
*cuer-po*
*concreto abstracto*
*circunscrito inscrito*
*repleto hueco*
*po-ema*
*El poema —o todo poema— no existe*
*antes del instante —perpetrado en el tiempo—*
*en el que el poeta lo está escribiendo*

*El poema se crea cuando se está elaborando*
*en ese momento se concibe su existencia*
*Por ello un poema puede originar*
*a partir de un primer verso*
*tantos poemas posibles*
*como la inspir-ACION personal*
*de su autor le dicte*
*El poeta trabaja concibiendo su creación*
*a base de los pensamientos que aparecen*
*y se entrecruzan en el entramado de su mente*
*El resultado de esta experiencia lingüística*
*queda plasmado en la obra recién concluida*
*que puede transformarse y retransformarse*
*en sus elementos constitutivos e integrantes*
*Las vías a las referencias son obvias*
*Poema-estímulo (para ser aplicado*
*en una sesión terapéutica-psicoanalítica)*
*¿Qué le sugiere a su lector*
*todo lo que impregna y refleja este poema?*
*Ha existido una inicial voluntad formal*
*por parte del poeta para hacer este poema*
*Quiero dejar constancia escrita del hecho*
*A dedicatory poem Tomas Stearns Eliot*
*of course*

*RAFAEL MARIN*

Héroes de Teruel, 5
VALLADOLID

# EL CONCEPTO DE "NORMALIDAD FILOSOFICA" EN FRANCISCO ROMERO [1]

El examen del concepto que vamos a estudiar permite la utilización de, al menos, dos vertientes analíticas: la investigación, por un lado, preferentemente conceptual, que da lugar a consideraciones de tipo gnoseológico y metodológico, y, por otro, la investigación de los contenidos de realidad más esenciales que el concepto encierra. Intentaremos desarrollar estas dos vertientes de análisis, para que, sobre la base del esclarecimiento tanto de los presupuestos como del mensaje explícito del concepto, apuntemos al objetivo más importante del presente artículo, a saber, la constitución y afirmación de una de las nociones clave de nuestra tradición filosófica [2].

## I. EL CONCEPTO

Si nos detenemos en la primera de las vertientes indicadas, nos surge inmediatamente la inquietud relativa al *status* categorial de *normalidad filosófica*. En otras palabras, se trata de saber el carácter particular, más precisamente, la función específica que su creador ha asignado a esta categoría en tanto que tal.

Salta a la vista que su papel consiste en servir de *tipificador* de un determinado período de la historia de la filosofía en nuestro continente. Es éste, pues, un concepto que pertenece a la historiografía filosófica, cuya función más propia es la de precisar el rasgo más sobresaliente que ha alcanzado la actividad filosófica entre nosotros.

La inquietud siguiente dice relación con los presupuestos, es decir, en este caso, los criterios de periodización que *normalidad filosófica* contiene y aplica. Quisiéramos comprender aquí el particular procedimiento metódico que transparenta la noción romeriana y también emitir un juicio acerca de la legitimidad de este procedimiento. El último

[1] Este concepto fue lanzado por primera vez probablemente en 1934, durante el homenaje que Francisco Romero (1891-1962) rindió a Manuel García Morente en el P. E. N. Club de Buenos Aires.

[2] En una panorámica cultural mayor, es este mismo objetivo el que ha impulsado a nuestro grupo, compuesto por investigadores chilenos, a iniciar un trabajo de largo aliento, capaz de convertirse en un *Diccionario de conceptos y expresiones claves de la cultura iberoamericana.*

apartado de este artículo correspondiente a la «Crítica» tiene la pretensión de abordar el segundo de los aspectos indicados. Con respecto al primer aspecto, observamos que el concepto en cuestión emplea, según confesión del propio Romero en relación con la estructura de la historia de la filosofía en general, el criterio de las «tandas» o «promociones», en un sentido muy amplio, no rígido [3]. El estado actual de los estudios filosóficos en Iberoamérica se halla determinado, dice Romero, por la acción sucesiva de una serie de «generaciones» [4]. Son éstas las que organizan, estructuran y explican nuestro movimiento filosófico. La *normalidad filosófica* puede ser entendida, en esta primera aproximación, como la última y más actual de las «generaciones». No hay que olvidar, sin embargo, que esta entidad historiográfica es utilizada con mucha amplitud, en términos muy generales, permitiendo con ello una comprensión que trasciende los marcos estrictos que señala la mencionada entidad. Es así que *normalidad filosófica* puede ser entendida igualmente como un estado o etapa, es decir, como el nivel particular que alcanza el quehacer filosófico en la actualidad.

Junto con la aplicación del criterio generacional, formulado explícitamente por Romero, hemos creído hallar otro, rastreable sólo implícitamente. Nos referimos al esfuerzo de periodización *interna* que supone el concepto romeriano. Esto significa que el análisis se sumerge en el proceso particular de gestación y desarrollo de nuestra filosofía, con el objetivo de precisar, en el seguimiento de ese y no otro devenir, la característica más relevante del quehacer filosófico iberoamericano contemporáneo. A este análisis que se sitúa dentro y no fuera del drama de nuestro desenvolvimiento filosófico, y que denominamos criterio historiográfico interno, se le opone otro de carácter *externo* que, en la acepción que nos interesa destacar ahora, se contenta tan sólo con periodizar la historia de la filosofía en América desde el punto de vista de la influencia, de la aceptación o asimilación de las corrientes filosóficas europeas [5].

---

[3] FRANCISCO ROMERO: *La estructura de la historia de la filosofía y otros ensayos*, Editorial Losada, Biblioteca Filosófica, Buenos Aires, 1967, pág. 141.

[4] FRANCISCO ROMERO: «La filosofía en nuestro continente», en *Cuadernos*, 53, Francia, octubre 1961, pág. 102.

[5] Mencionamos, a título ejemplar, el trabajo de CORIOLANO ALBERINI: «La metafísica de Alberdi» (de 1934), donde se hace, para el caso argentino, la siguiente periodización:

«1. Escolástica colonial, cuya figura más interesante es el argentino Chorroarín.

2. El *(sic)* Aufklärung o Iluminismo, esto es, la 'filosofía de las luces', de la razón. Preparó la Revolución Francesa y fue el pensamiento que profesaron, sin negaciones excesivas, los hombres de la emancipación nacional: Belgrano, Moreno, Rivadavia, etc. La última forma teórica del iluminismo argentino fue la 'ideología' de Alcorta, Agüero y Lafinur. Cabría mentar también a no pocos sacerdotes tocados por el espíritu del siglo XVIII, v. gr., Funes, etc.

3. El Romanticismo: comprende sobre todo a Echeverría, Alberdi, Juan María Gutiérrez, Mitre, Sarmiento, López, etc., o sea, la mayoría hombres de la organización nacional.

4. El Positivismo, que surge alrededor del 80.

5. La reacción contra el positivismo y fundación de una cultura filosófica pura» (en *Problemas de la historia de las ideas filosóficas en la Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, Colección Pensamiento Argentino, La Plata, 1966, pág. 26).

## II. Su ubicación

Detengámonos a continuación en la segunda de las vertientes indicadas. Intentemos primeramente ver el lugar que *normalidad filosófica* ocupa en el esquema general de desarrollo de la cultura iberoamericana, como también dentro del desenvolvimiento específico de nuestra filosofía. Ambas cuestiones, que han sido examinadas por Romero, facilitan un primer contacto con el concepto que nos ocupa:

*a)* «Nuestra cultura —dice Romero— había preferido hasta ahora los estudios de índole literaria e histórica; histórica y literaria parecía ser, conjuntamente, la vocación de la inteligencia iberoamericana» [6]. Eran éstas actividades que hasta hace muy poco absorbían completamente el interés intelectual, pero que muy recientemente comienzan a dejar de ser modos e intereses exclusivos de indagación y creación, para permitir que paralelamente surjan y se desarrollen otros modos e intereses de incubación más lenta y tardía. Estas nuevas preocupaciones, principalmente científicas y filosóficas, de data muy reciente entre nosotros, inauguran, según Romero, una también nueva y superior etapa en nuestra cultura. El hecho de que ésta «se eleve a la conciencia filosófica» significa que llega «a su definitiva mayoría de edad», ya que «la filosofía, comparada por Hegel, como es sabido, con el búho, el ave de Minerva que levanta su vuelo al crepúsculo, señala con su aparición la madurez del espíritu e indica que el viaje intelectual ha comenzado su postrera y más ardua etapa» [7]. La conquista de un espacio para el desarrollo de la «conciencia filosófica», la incorporación definitiva de ésta a nuestra cultura, el consiguiente auge, extensión y generalización de los estudios filosóficos, constituyen precisamente esas características de «normalidad» en este quehacer, necesarias para el inicio de un nuevo estadio de la cultura americana. Son estos rasgos los que dan un carácter no conocido hasta ahora a la preocupación filosófica, posibilitando la elevación cultural, y creando, al mismo tiempo, las condiciones para que, como prenuncia Romero, Iberoamérica se apreste «a decir su palabra en lo filosófico» [8]. El logro de la «normalidad» en el sentido que apuntamos es la situación que faculta, en su dominio, el cambio de timón que se produce en nuestra cultura. Más preciso aún, la *normalidad filosófica es ya* la expresión

---

[6] Francisco Romero: «Enrique José Varona», en *Filósofos y problemas,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, págs. 9 y 10.
[7] *Ibid.*, pág. 9.
[8] *Ibid.*, pág. 10.

del comienzo de esta nueva etapa. No hay que creer, empero, que una vez alcanzado el estado de «normalidad» en lo filosófico, éste asegure por sí mismo el brote de una filosofía original. Para llegar a esta meta es preciso aplicar las mejores de nuestras fuerzas a lo que Romero llama la «educación filosófica» [9]. El acrecentamiento de nuestra cultura filosófica, el dominio del instrumental técnico, el conocimiento de lo contemporáneo, la recuperación de la historia de la filosofía occidental, en suma, la necesidad de poseer una muy seria y rigurosa formación e información filosófica, constituye, dadas nuestras carencias actuales, nuestro «verdadero problema filosófico» [10], la tarea que puede permitir en el futuro la realización de proyectos verdaderamente originales [11]. La *normalidad filosófica,* si bien no garantiza por arte de magia la formulación de estos proyectos, ya que, como hemos visto, es indispensable acometer con el esfuerzo indicado, ella crea, no obstante, las condiciones mínimas y de madurez cultural necesarias para la consecución de la auténtica originalidad filosófica, siendo esta aspiración el momento cúlmine de la mencionada «normalidad».

*b)* Si nos fijamos ahora en la evolución que ha seguido el quehacer filosófico en Iberoamérica, podemos constatar que, de acuerdo con el esquema de Romero, la *normalidad filosófica* representa el período o la «generación» que viene inmediatamente después de los llamados «Fundadores». Tratemos de aclarar un poco más lo que se acaba de enunciar:

Romero distingue tres etapas o momentos fundamentales en el desarrollo del pensamiento filosófico iberoamericano. «Lo propio de la primera etapa —dice— es el carácter escolar del trabajo filosófico, supeditado a la docencia y sin grandes ambiciones de originalidad ni creación» [12]. En este primer período, donde se halla la presencia de movimientos filosóficos europeos —tales como la escolástica, el cartesianismo, el empirismo inglés, la ideología, etc.—, «la preocupación escolar prepondera sobre la estrictamente filosófica» [13]. La incorporación de las doctrinas del Viejo Mundo se hace con el objetivo principal de darlas a conocer, de enseñarlas, sacrificando con ello, en buena medida, la posibilidad de su reelaboración crítica.

La segunda etapa, según Romero, importa ya «una faena creadora o, por lo menos, una adhesión tan apasionada e individualizada a los dife-

---

[9] Francisco Romero: «Indicaciones sobre la marcha del pensamiento filosófico en la Argentina», en *Cuadernos Americanos,* año IX, vol. L, 2, marzo-abril, México, 1950, pág. 140.

[10] Francisco Romero: «Indice de problemas», en *Filosofía de ayer y de hoy,* Aguilar, Ensayistas Hispánicos, Madrid, 1960, pág. 286.

[11] Sobre este tema recomendamos consultar el excelente ensayo *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano* (Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, México, 1974), del peruano Francisco Miró Quesada.

[12] Francisco Romero: «Enrique José Varona», pág. 11.

[13] *Ibid.,* pág. 12.

rentes puntos de vista que sus representantes mayores merecen ya el nombre de filósofos en el pleno sentido de la palabra» [14]. Romero se refiere a la «generación» que él mismo denomina «Fundadores», es decir, aquellos pensadores que —como el mexicano Caso, el peruano Deustua, el argentino Korn, el chileno Molina, el cubano Varona, el uruguayo Vaz Ferreira, etc.— inician, en combate contra el positivismo, la vida filosófica en Iberoamérica. Son ellos los que, «con el vigor de su pensamiento, nos enseñaron que la filosofía es algo más que asunto de programas y de planes de estudio; que no es tampoco elegante ornamento del ánimo, ni apacible entretenimiento de ociosos, ni tema de vanas curiosidades» [15]. En suma, y este es el aporte fundamental de los «Fundadores», «les debemos haber integrado nuestra cultura con la preocupación filosófica, haber completado nuestra espiritualidad con una nueva dimensión, que es precisamente la dimensión en profundidad» [16]. Gracias a esta «generación» ocurre, termina diciendo Romero, un hecho trascendental y decisivo, cual es «el verdadero ingreso de la filosofía en Iberoamérica y de Iberoamérica en la filosofía» [17].

Siendo muy importante —como se aprecia— la contribución de los «Fundadores», hay que tener en cuenta, sin embargo, que, dada nuestra precaria tradición filosófica, ellos están todavía lejos de agotar todas las posibilidades de desarrollo de la filosofía en este continente. El mérito consiste precisamente en haber sentado las bases, en un medio difícil y no preparado para ello, de un trabajo filosófico regular y con perspectiva de originalidad. Las limitantes de este medio que influyen en el accionar de estos hombres harán que la etapa de «normalidad» surja sólo después de ellos, aunque muy claramente impulsada por éstos.

Refiriéndose Romero a su compatriota Alejandro Korn, uno de los «Fundadores» de la filosofía en su país, destaca cómo la «función magistral y rectora» del maestro no se ha cumplido totalmente. Y esto no por ausencia de capacidades, sino porque le tocó vivir en un ambiente frío y hostil para con las actividades que el «Fundador» inauguraba. No alcanzada aún la «normalidad», Korn tuvo que moverse en un contexto adverso, sin muchas posibilidades de comunicación, de comprensión y de estima, al menos durante un cierto período. Fue, pues, una vocación solitaria, autodidacta, que debió afirmarse —mostrando con ello su fuerza enorme— contra las adversidades del medio. De aquí que la labor individual y «patriarcal» de Korn haya sido sobresaliente, aunque no por

---

[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, pág. 13.
[16] *Ibid.*
[17] *Ibid.*

esto definitiva desde el punto de vista del desarrollo pleno del quehacer filosófico latinoamericano [18].

La tercera etapa, la de la *normalidad filosófica,* cuyas características apuntaremos en el siguiente apartado, es el último y más actual momento de la evolución de la filosofía en nuestro continente, iniciado por los «Fundadores», si bien cabalmente conquistado, por las razones señaladas más arriba, en un tiempo y «generación» posterior.

## III. Su contenido

Veamos a continuación las notas más definitorias de *normalidad filosófica:*

El aspecto que hemos creído ver como el más significativo de este concepto dice relación con *el logro de una práctica filosófica habitual y regular, y su consiguiente ingreso a las que normalmente desarrolla nuestra cultura.* Esto significa que la filosofía en Iberoamérica deja de ser una preocupación excepcional, esporádica, para convertirse en un ejercicio ordinario, continuado, plenamente incorporado a los que comúnmente despliega esta cultura nuestra.

Mostremos todos los elementos que contempla y posibilita el concepto:

«Una de las sorpresas de estos últimos años —dice Romero— es el rápido crecimiento del interés por la filosofía en Iberoamérica» [19]. Sólo por vía de ejemplo, Romero cita el Perú, «que cuenta con la figura admirable y patriarcal de Alejandro O. Deustua, con buen número de hombres en distintos escalones de una productiva madurez, y con crecida cantidad de jóvenes animosos» [20]. También está el caso de la Argentina, donde en Buenos Aires constata igualmente «un interés muy real por la filosofía» [21].

---

18 Cfr. Francisco Romero: «Tiempo y destiempo de Alejandro Korn», en *Filosofías de ayer y de hoy.*

19 Francisco Romero: «Sobre la filosofía en Iberoamérica» (1940), en *Filosofía de la persona y otros ensayos de filosofía,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, pág. 148.

20 *Ibid.*

21 Francisco Romero: *Palabras a García Morente* (1934), separata, Buenos Aires, 1935, pág. 5. Dicho sea entre paréntesis, es interesante observar cómo otros autores, tales como el cubano Humberto Piñera Llera y el mexicano Antonio Ibargüengoitia, llevan a efecto evaluaciones idénticas a la de Romero con respecto al progreso del quehacer filosófico en sus respectivos países.

«Desde 1940 —informa el primero de ellos— parece haberse iniciado en Cuba un movimiento tendente a renovar la actividad filosófica» (*Panorama de la filosofía cubana,* Unión Panamericana, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, Pensamiento de América, Washington, D. C., 1960, pág. 101). Esta restauración del interés por la filosofía en Cuba logra consolidarse años más tarde cuando se funda la Sociedad Cubana de Filosofía, que entre sus actividades está la edición de la *Revista Cubana de Filosofía* y el auspicio de las *Conversaciones filosóficas interamericanas* que se realizan en La Habana en 1953 (*ibid.,* págs. 102 y 103). También en México, dice Ibargüengoitia, existe un buen número de datos objetivos que permiten afirmar que en el campo de la filosofía, «en los cincuenta años que van de la iniciación de la Revolución Mexicana

Junto con la mayor ampliación de este interés, Romero destaca el avance que se produce en la organización e institucionalización de los estudios filosóficos. La *normalidad filosófica* es también el conjunto de condiciones externas que favorecen la continuidad y el progreso de estos estudios. La formación, por ejemplo, de núcleos o sociedades dedicadas a la filosofía en los diversos países, de cátedras, de departamentos de especialización, de programas de filosofía en las Universidades, la publicación más seguida de libros, revistas, la realización de encuentros y congresos nacionales e internacionales, el enriquecimiento de las bibliotecas, el trabajo de traducción de los autores clásicos y contemporáneos, la incorporación de la filosofía a la enseñanza secundaria como asignatura obligatoria, la creación de centros para la investigación, etc., son algunas de las condiciones externas dentro de las cuales se desenvuelve, en la actualidad, nuestra actividad filosófica [22]. Esta suma de elementos ha ido generando un mejor ambiente para esta actividad, mucho más adecuado —por las posibilidades de formación, intercambio, reconocimiento, etc.— que el que padecieron los «Fundadores». Junto con esto, la dedicación a la filosofía se hace cada día más profesional, más exclusiva, más técnica y especializada. Su ejercicio no es más concebido como «lujo o fiesta», sino como un «trabajo» [23], que exige esfuerzo y aprendizaje, rigor y seriedad reflexiva, el conocimiento del pasado y del presente filosófico, el dominio del instrumental teórico adecuado, etc.

---

a la terminación de la sexta década, hay un enorme progreso» (*Filosofía mexicana en sus hombres y en sus textos*, Editorial Porrúa, S. A.; «Sepan Cuántos...», núm. 78, México, 1967, pág. 177).

La opinión acerca del auge, en este último tiempo, de la actividad filosófica en Iberoamérica parece ser un tópico generalmente aceptado por nuestros pensadores.

[22] Para ilustrar mejor esto se pueden citar algunos hitos del desarrollo organizativo-institucional de la filosofía en la Argentina. El propio Romero nos entrega, a este respecto, ciertos datos:

— En 1896 se funda la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, que inicialmente positivista servirá posteriormente de base a la reacción contra esa orientación filosófica.

— En 1917 se funda el Colegio Novecentista, bajo la inspiración del pensador español, antipositivista, Eugenio D'Ors.

— En 1929 se funda la Sociedad Kantiana de Buenos Aires, que figura en cierto modo como rama de la Sociedad Kantiana de Berlín (creada por Hans Vaihinger).

— En 1930 se crea en Buenos Aires el Colegio Libre de Estudios Superiores, siendo uno de sus fundadores A. Korn.

— En 1949 tiene lugar en Mendoza el Primer Congreso Nacional de Filosofía, que se convierte por la presencia de numerosas e importantes figuras extranjeras en un evento internacional.

— En 1956 se crea la Sociedad Filosófica Argentina, con sede en Buenos Aires.

Hasta aquí la información que nos entrega ROMERO (en «Indicaciones sobre la marcha del pensamiento filosófico en la Argentina»), completada con la que nos ofrece JUAN CARLOS TORCHIA ESTRADA (*La filosofía en la Argentina*, Unión Panamericana, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, Pensamiento de América, Washington, D. C., 1961, págs. 233 a 269). Indudablemente que se podría seguir ampliando este esquema, mencionando también, por ejemplo, el importante Segundo Congreso Nacional de Filosofía que se realiza en Córdoba en 1971, así como otras iniciativas vinculadas a la publicación de libros, revistas, etc.; pero, sin el propósito de alargar demasiado esta nota, pensamos que los datos suministrados bastan para mostrar algunas de las condiciones externas que en la Argentina han ido permitiendo la «normalidad» y el progreso de su quehacer filosófico. No se nos deben escapar, sin embargo, las restricciones profundas que en la actualidad tiene la libertad de pensamiento, que repercuten muy negativamente, por cierto, en el desarrollo de este quehacer.

[23] FRANCISCO ROMERO: *Palabras a García Morente*, pág. 6.

La *normalidad filosófica* se instaura cuando estas características comienzan a ser una realidad entre nosotros.

En otro orden de cosas, la normalización posibilita una cuestión que parece muy importante: *el hecho que nuestra «vocación filosófica» llegue a adquirir «conciencia de sí»* [24].

Ahora bien, dice Romero, toda autoconciencia «al averiguar lo que se es, plantea con ello un problema de orígenes, pregunta de dónde se viene» [25]. Una de las pruebas de que se ha alcanzado esta autoconciencia filosófica es precisamente su «amorosa vuelta hacia el pasado» [26], es decir, la búsqueda de las raíces y de los antecedentes históricos que la explican y determinan. La reconstrucción de la unidad, retrospectivamente, es, sin duda, una de las manifestaciones más significativas de la «conciencia de sí», expresión ésta, a su vez, de la conquista de la «normalidad» [27].

Hay otros dos síntomas que reflejan el grado de madurez y de conciencia que se ha podido obtener. Lo cierto es que la preocupación filosófica, en este último tiempo, no ha podido soslayar problemas verdaderamente esenciales, que la atañen directamente, y que se relacionan, por un lado, con el cuestionamiento que ella inicia acerca de sí misma, de su carácter y de sus posibilidades de desarrollo, como también, por otro, con la realidad dentro de la cual esta preocupación se inserta. Estos dos problemas —cuyo planteamiento ha sido facilitado por el logro de la «normalidad»— son bastante sintomáticos de un quehacer que está a la búsqueda de sí mismo, no contentándose ya con la mera repetición de estilos preestablecidos.

— Con respecto al primer problema, hay dos cuestiones que, según Romero, han provocado hace algunos años discusiones muy vivaces entre nosotros: «Una de ellas versaba sobre los rasgos comunes y definitorios del pensamiento iberoamericano, en confrontación con los caracteres típicos del norteamericano: se comprobaban en el uno —dicho en pocas

[24] FRANCISCO ROMERO: «Sobre la filosofía en Iberoamérica», pág. 154 (el subrayado es nuestro).

[25] *Ibid.*, pág. 155.

[26] *Ibid.*

[27] Se puede demostrar con creces el mencionado afán retrospectivo. ROMERO señala cómo esta preocupación «se escinde en dos vertientes, la de la historia de las ideas en acepción extensa y la de la historia propiamente filosófica» («La filosofía en nuestro continente», pág. 103), que dándose por lo regular conjuntamente se han expresado en numerosas ediciones de textos de pensadores latinoamericanos, en trabajos también abundantes —piénsese en Insúa Rodríguez, en Carrillo Narváez y otros— relativos a la historia de nuestro pensamiento, en ensayos sobre la trayectoria de la filosofía en cada país, en monografías sobre determinadas etapas de nuestro desarrollo cultural —especialmente examinado ha sido el período positivista—, en libros sobre ciertas figuras relevantes de la filosofía iberoamericana, etc. *(ibid.)*.

La preocupación por nuestra historia intelectual, realizada antes con mucha dificultad y aisladamente, alcanza en la Argentina un cierta «normalidad», incorporándose esta preocupación a la Universidad, con la consiguiente creación de Institutos, cátedras y revistas especialmente dedicadas al tema. (Cfr. ARTURO A. ROIG: «El concepto de *Historia de las ideas* en Coriolano Alberini», en *Cuyo*, Anuario de historia del pensamiento argentino, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Filosofía, Sección historia del pensamiento argentino, tomo IV, 1968, pág. 147; y DIEGO F. PRO: «Palabras preliminares», en *Cuyo*, tomo I, 1965, pág. 5).

palabras— la orientación humanística, y la científica o cientificística, en el otro» [28]. La otra cuestión, vinculada más directamente con el carácter de la filosofía iberoamericana, «era y sigue siendo la de si nuestra filosofía debe reflejar nuestra situación étnica e histórico-cultural, buscando su primer alimento en nuestras esencias americanas, o si debe ser universalista y procurar sin más el entronque con la tradición multisecular que nos viene desde los presocráticos» [29].

— Con respecto al segundo problema, la reflexión filosófica iberoamericana se ha abocado a estudiar el mundo que le tocó en suerte, la realidad primera al interior de la cual ella surge. Se trata, en palabras de Romero, de una meditación «sobre la peculiaridad del 'hecho' americano, enmascarado bajo el desmigajamiento de 'los hechos' americanos y de su engañosa asimilación a otros hechos dispares» [30].

Nuestra filosofía, en la actualidad, se ve enfrentada, pues, a problemas cruciales, que atañen, por una parte, a su propio ser, en tanto que filosofía, y, por otra, al «hecho» dentro del cual ella vive. En esta reflexión sobre sí y su mundo, nuestra filosofía ha logrado comprender mejor su propio proceso de desarrollo, así también como las perspectivas que se le pueden abrir.

Por último, y esta parece ser una cuestión decisiva para la filosofía, el conjunto de las condiciones nombradas y el ambiente más propicio que se comprueba van a facilitar el surgimiento —con la debida mesura y sin precocidades, tal como lo desea Romero— de los primeros brotes de un pensamiento original, «los primeros ensayos de la creación personal» [31]. Pensamos que es esta posibilidad de lo auténticamente nuevo lo que constituye, según Romero, el fruto más preciado, el resultado más elevado, así como el objetivo último de la *normalidad filosófica.*

En suma, todas las características que hemos mencionado en este apartado que definen el estado en el cual se encuentra, en estas últimas décadas, el quehacer filosófico de nuestro continente, son las que configuran la mentada «normalidad». Este estado inaugura una nueva etapa cultural, sin precedentes en nuestra historia intelectual y de prometedoras posibilidades para el futuro hacer de nuestra filosofía. La actividad filo-

---

28 Francisco Romero: «La filosofía en nuestro continente», pág. 104.

No es ésta la ocasión de examinar a fondo esta cuestión. Sólo queremos llamar la atención sobre las connotaciones negativas de esas comprobaciones:

Dejar a la América del Norte la orientación científica (también, por extensión, la material) y reservar a nuestra América la orientación humanista constituye, sobre todo si son explicados como tendencias naturales, uno de los grandes mitos que se han creado, que no ha servido sino para justificar el dominio imperial y nuestra dependencia e inferioridad económica, racionalizadas ahora por una supuesta dote de carácter.

29 *Ibíd.*

30 Francisco Romero: «Sobre la filosofía en Iberoamérica», pág. 156.

31 Francisco Romero: «La filosofía en nuestro continente», pág. 103.

Es preciso hacer notar que el paradigma de Romero es siempre el modo occidental de creación filosófica.

sófica, en la hora presente, ha dejado de ser excepcional para convertirse en habitual, al lado de las otras que la inteligencia cultiva. Se produce así lo que indicábamos al comenzar el presente apartado, esto es, «la incorporación de esta actividad a las demás que la comunidad ejerce, como función seguida y normal» [32]. Es precisamente el hecho de ocupar un lugar en los espacios ordinarios de nuestra cultura, echando raíces en ella, el aspecto que sobresale como uno de los más significativos del concepto que nos ocupa.

## IV. Su uso

No es *normalidad filosófica* un concepto que tenga todavía una historia en sentido estricto, que haya sufrido una evolución, donde se puedan distinguir diferentes interpretaciones del mismo. Es cierto que ha sido mencionado en repetidas ocasiones, que son muchos los autores que se han servido de él para caracterizar el último período de nuestro desarrollo filosófico, pero este hecho por sí solo no ha bastado para dar una verdadera historia del concepto. La utilización de *normalidad filosófica* ha consistido, las más de las veces, en servirse de ella con la misma o casi igual significación romeriana. No hemos encontrado —salvo el que indicaremos más adelante— aportes claramente nuevos, capaces de decir algo más a lo ya dicho por el argentino. Las menciones que se hacen son, por regla general, hechas al pasar, con cierta superficialidad, no existiendo estudios enjundiosos sobre el concepto. Dejamos aquí lanzada la inquietud si esto que decimos se debe a su «juventud», al hecho de que no tengamos aún una perspectiva adecuada para su análisis o, más bien, debido a las pocas posibilidades de desarrollo que, en sí mismo, éste ofrece.

En el estudio del uso del concepto hemos encontrado hasta ahora sólo una nota significativa, que merece destacarse, ya que ella no ha sido señalada explícitamente por Romero. Se trata de la conquista de la *independencia* por parte de nuestra filosofía. Esta idea la hemos visto expresada principalmente en Diego F. Pro; en menor medida, en Juan Carlos Torchia Estrada [33].

Pro parte de la constatación siguiente: la filosofía ha estado, durante dos períodos diferentes en la Argentina, supeditada a otras actividades espirituales. «En el período preindependiente, durante el predominio de la llamada filosofía escolástica, sea en la forma de los seguidores de Santo Tomás, o de Suárez, o de Duns Scoto, la filosofía es

[32] FRANCISCO ROMERO: «Indicaciones sobre la marcha del pensamiento filosófico en la Argentina», pág. 132.
[33] Cfr. JUAN CARLOS TORCHIA ESTRADA: *Op. cit.*, pág. 233.

considerada una disciplina auxiliar de la teología» [34]. El segundo período de dependencia de la filosofía ocurre en «la época del positivismo y la filosofía de la ciencia o cientificismo, cuando la reflexión filosófica pasó a ser prisionera del saber científico y la filosofía se convirtió en una concepción del mundo fundada en los últimos resultados e hipótesis de las ciencias» [35]. Un ejemplo clarísimo de esto es la visión que acerca de la metafísica tiene José Ingenieros. Este pensador, contrariando la tendencia general del positivismo, acepta la existencia de un ámbito de análisis no abordable por la ciencia. Se trata del saber metafísico, cuyo campo de estudio es lo inexperiencial, pero que necesita, si quiere salir de su crisis actual, apoyarse en las sólidas bases que ofrece la ciencia para poder así entregar adecuadamente las respuestas que corresponden a su nivel específico [36].

Esta situación de dependencia ha sido, según Pro, el rasgo esencial de la filosofía hasta el positivismo. A partir de la reacción contra esta corriente de pensamiento, la filosofía ha ido ganando poco a poco una situación de independencia con respecto a los dos saberes mencionados. No se quiere decir con esto que la actividad filosófica se separe del conjunto del proceso histórico y que no mantenga relaciones con todos y cada uno de los diversos aspectos de la cultura; lo que se quiere decir es que ya no lleva más una vida de sometimiento, sino más bien de interdependencia. Lo que se alcanza en la etapa de «normalidad» es, pues, de acuerdo con Pro, la autonomía de la filosofía de esas dos actividades con las cuales estuvo supeditada durante un largo período.

## V. La crítica

No vamos a hacer una crítica sobre el conjunto de elementos que contempla *normalidad filosófica,* ya que nuestro interés se dirige, por ahora, a esbozar tan sólo algunos problemas de método. Hemos privilegiado este tema por las tres siguientes razones: en primer lugar, por el mayor jugo filosófico que se le puede sacar, al penetrar, a través de este medio, en los supuestos que esta tipificación encierra; en segundo lugar, porque sospechamos que una utilización adecuada de ella depende en buena medida de la correcta evaluación de este aspecto; en tercer lugar, porque hemos podido verificar que en este específico terreno no se ha avanzado tanto como en el trabajo concreto de historiar la filosofía

---

[34] Diego F. Pro: «La filosofía argentina (Balance y perspectiva)», en *II Congreso Nacional de Filosofía. Actas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973, pág. 434.

[35] *Ibíd.*

[36] Cfr. Eduardo Deves Valdés: *Posibilidad y finalidad de un quehacer filosófico latino-americano. Comparación de las concepciones de filosofía entre José Ingenieros y Alejandro Korn*, Université Catholique de Louvain, Institut Supéieur de Philosophie, inédito, 1976, págs. 50 a 94.

latinoamericana. En efecto, se han hecho muchos estudios sobre el devenir de nuestra filosofía, pero los que esto han hecho se han preguntado poco acerca del carácter de su ciencia, del camino seguido, etc. No parece raro, por lo demás, que las preguntas de orden gnoseológico vengan normalmente después, y estén motivadas, entre otras cosas, por las dificultades que se presentan en el trabajo primero, consistente en seguir simplemente (o ingenuamente) lo que ha sido la filosofía en nuestras tierras. El tema del método, como acto segundo, es, pues, una preocupación de data reciente y de todavía escaso desarrollo entre nosotros [37]. De más está decir que este problema debe ser considerado si el saber de que se trata pretende tener un mínimo de seriedad y rigor.

Retomemos la inquietud que dejamos lanzada nada más comenzar este artículo. La pregunta es si los criterios de periodización empleados por Romero son o no legítimos para la historiografía filosófica latinoamericana. Habíamos distinguido dos criterios: el de las «generaciones» —expresado explícitamente por Romero— y el que nos atrevimos a denominar criterio interno.

El criterio de las «generaciones» es utilizado, tal como lo advierte el propio Romero, en un sentido muy lato, no pudiéndose, en consecuencia, entender la *normalidad filosófica* solamente, y en términos estrictos, como una «generación». Dada la amplitud con la cual se maneja este criterio, el concepto que examinamos puede ser entendido igualmente como un estado o una etapa. No existe, pues, en Romero una decisión clara con respecto al criterio a adoptar. Es esta la primera dificultad que ofrece, desde el punto de vista metodológico, el concepto en cuestión.

Con respecto al segundo criterio, hemos ya insinuado sus virtudes. Pensamos que la propia nomenclatura de *normalidad filosófica* expresa la intención de fijar, siguiendo el proceso interno del devenir de nuestro quehacer filosófico, la característica más relevante de este devenir. Una caracterización de este tipo nos parece mucho más significativa para comprender nuestro drama, el proceso íntimo de desarrollo de la filosofía en Iberoamérica, los logros que hemos podido obtener, etc., que una otra que se limita a indicar tan sólo los sistemas del pensamiento europeo que han influido en América. Con esto no queremos decir (muy necio sería) que se deba prescindir del poderoso y decisivo impacto que ha tenido y que sigue teniendo la filosofía europea entre nosotros; lo que criticamos es su uso exclusivo y la no atención de los elementos propios, de los es-

[37] Para tener una idea acerca de lo que se está proponiendo últimamente, sugerimos leer las recomendaciones metodológicas que entregó el grupo de expertos sobre la historia de las ideas en América Latina, en una reunión convocada en 1974 por la UNESCO y bajo los auspicios de El Colegio de México. En *Revista Latinoamericana* (Anuario del pensamiento latinoamericano), núm. 8, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975, págs. 259 y 260.

fuerzos particulares que se han hecho, del ciclo específico de generaciones que se ha dado en Iberoamérica, determinando en gran medida el desenvolvimiento y los caracteres de nuestra actividad filosófica. Si bien la caracterización romeriana no nos aclara, como veremos en seguida, todos los aspectos que es preciso considerar, al menos ella posee la virtud de mostrar algunos rasgos interesantes de nuestro penoso y difícil avance por los senderos del filosofar.

Los resultados obtenidos por medio de este segundo criterio no dan, sin embargo, plenamente cuenta de todos los aspectos que contempla nuestra historia filosófica. El trabajo de inmersión practicado por Romero permitió destacar las nuevas condiciones materiales que existen, el mejor ambiente que se ha ido creando, así como el ritmo más «normal» que toma el ejercicio filosófico, dejando en la sombra otros aspectos muy importantes, entre los cuales se puede citar uno que nos parece fundamental para entender el desarrollo y el sentido de nuestra filosofía, cual es la delimitación del modo de pensar característico de la época estudiada. Pensamos, en este sentido, que la categoría *tipos históricos de filosofar* ideada por el mexicano Francisco Larroyo [38] apunta precisamente a conseguir la delimitación indicada, pudiendo ofrecer, por ende, elementos nuevos, significativos socialmente hablando, capaces de enriquecer los ya entregados por *normalidad filosófica*.

Hay, finalmente, otro aspecto más —de un carácter diferente a los vistos hasta ahora— no contemplado en la tipificación romeriana. Nos referimos a las preguntas de orden histórico-social que en el concepto que estudiamos no ocupan, ni de lejos, un lugar destacado. La periodización analizada no responde, en este sentido, a una concepción materialista de la historiografía filosófica. Los criterios que se utilizan, y sobre todo el afán de seguir el proceso interno del filosofar iberoamericano, si bien entregan algunos elementos valiosos que se pueden rescatar, esos no bastan para tener una comprensión cabal del proceso que nos interesa. Para esto es preciso reparar, a nuestro entender, no sólo en las cuestiones puramente filosóficas o colindantes a ella, sino también en aquellas no filosóficas, de índole histórico-social, que determinan de manera muy importante nuestro devenir filosófico. El pensador Helio Gallardo ha formulado una serie de preguntas a la mencionada periodización, que apuntan a completar lo informado por ella, y que se sitúan en el terreno que ahora queremos poner de relieve: «¿Cómo es que el comienzo de nuestra normalidad filosófica se da alrededor de 1940 en América latina?, o ¿qué es lo que ocurre en América latina en esa época

[38] «Pueden llamarse tipos históricos de filosofar —señala FRANCISCO LARROYO— a estas características y circunstanciales formas, a tenor de las cuales los pensadores encaran los temas» (*La filosofía americana. Su razón y su sinrazón de ser*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, página 58).

de modo que se hace posible la apertura hacia una normalidad filosófica?» [39] Para Gallardo, las posibilidades de respuesta son principalmente dos: la que separa la conciencia del proceso histórico, considerándola como ahistórica, y la que percibe esta conciencia como históricamente situada. Escogiendo esta segunda posibilidad, Gallardo señala que el «proceso de *conformación de conciencia* (normalidad filosófica) a que nos hemos referido coincide, en el plano de la infraestructura, con la formación de un conocimiento mutuo y la formación de intereses comunes a que dio lugar el *comercio de manufacturas* dentro del área latinoamericana —especialmente, Argentina y Brasil—, comercio generado por las dificultades de abastecimiento de productos manufacturados que datan de 1929 y que alcanzan su máxima expresión durante el desarrollo de la segunda guerra mundial». Esta es la situación histórica donde se inserta la mentada «normalidad». Pero las preguntas subsisten: «¿Qué relaciones se establecen entre nuestra *particular* infraestructura y la filosofía?» «¿Existe relación —continúa preguntándose Gallardo— entre el fenómeno de la urbanización latinoamericana y la 'normalidad filosófica'?» Y, por último, «¿qué es, en *definitiva,* la '*normalidad*' filosófica? ¿Preconciencia del cambio material? ¿Posconciencia del cambio material (reflejo)? ¿*Mala* conciencia de las relaciones de base? ¿Ideología, utopía?» [40] En fin, este conjunto de preguntas, y especialmente aquella que se refiere al tipo de relación que se establece entre los elementos materiales y espirituales, son las que habría que abordar y matizar para tener una visión más completa del significado de nuestra evolución filosófica.

Como se ve, el trabajo de tipificación de esta evolución no es un asunto fácil. Nuestra intención no ha sido la de reclamar a *normalidad filosófica* una respuesta total, tanto en el orden de sus criterios como en el de sus resultados, sino, más bien, la de fijar los límites —en el mejor sentido del término— de esta caracterización. Y esto porque pensamos que las posibilidades de utilización de la misma exigen una reflexión previa acerca de lo que ella da positivamente de sí, como asimismo de sus carencias más fundamentales.

*CARLOS A. OSSANDON*

Lord Cochrane, 666
(Departamento 42)
SANTIAGO (Chile)

[39] HELIO GALLARDO: «El pensar en América Latina. Introducción al problema de la conformación de nuestra conciencia: A. Salazar Bondy y L. Zea». Separata, pág. 207.
[40] *Ibid.*, págs. 207 y 208.

# NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de notas

## SENTIDO POLITICO Y MORAL DE "LA MUJER QUE MANDA EN CASA"

*La mujer que manda en casa,* drama bíblico de Tirso de Molina, ha sido considerado por Edward Glaser y por Dawn L. Smith como una ilustración notable del esquema teológico-moral de premio y castigo con que el mercedario estructura todos sus dramas religiosos [1]. Aunque dicha observación es completamente acertada bajo el punto de vista de una clasificación general, es necesario especificar, sin embargo, e insistir en el aspecto político-moral del drama, lo cual puede facilitar su comprensión global y la posible intención de Tirso cuando se decidió a escribirlo. Al mismo tiempo que revela una verdad universal, *La mujer que manda en casa* contiene una advertencia grave y concreta para aquellos que, de una u otra forma, ostentaban el poder en España durante el primer cuarto del siglo XVII [2]. Blanca de los Ríos, en el preámbulo a su edición de la obra, ha insistido una y otra vez sobre la intención satírica de Tirso, el cual, según ella, apuntó especialmente en contra de doña Margarita de Austria, censurando, al mismo tiempo, el poder que su esposo, Felipe III, le dio en el gobierno de la nación. Dice así la ilustre tirsista:

> «Los versos finales de la comedia, y la insistente repetición del tema en la obra, y la intencionada escena entre Jezabel y Acab, a propósito de la viña de Nabot, escena que, siendo fiel transcripción del relato bíblico, es habilísima representación de la actualidad política de aquellos días, son evidentes censuras a la participación que el abúlico Felipe III dio a la reina Margarita en el poder» [3].

---

[1] Tratando de definir el propósito de Tirso, Edward Glaser afirma:

> «He recasts the story of Jezebel and Naboth in such a way that it affords a particularly striking illustration of the theologico-ethical scheme of reward and punishment on which all his religious dramas rest.»

(«Tirso de Molina's: *La mujer que manda en casa*», *Annali Istituto Universitario Orientale,* Napoli, Sezione Romanza, II, 1960, pág. 42.)

Dawn L. Smith, por su parte, dice: «The main theme of the play is manifestly that of the triumph of good over evil» («Stagecraft, Theme and Structure in Tirso's *La mujer que manda en casa*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* vol. III, núm. 2, invierno 1979, pág. 139).

[2] Edward Glaser, sin embargo, le resta importancia a cualquier particularización en el terreno político: «If I am anywhere near the truth» —dice él—, «it is the universal aspect of the Old Testament tragedy of which Tirso makes the most» *(ibid.,* pág. 41-42).

[3] *Obras dramáticas completas,* 3.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1969), I, págs. 575-576.

Ruth Lee Kennedy, por su parte, observa en este drama una seria advertencia a Felipe IV por su sensualidad y por la corrupción moral que introdujo en la Corte. Con *La mujer que manda en casa,* dice la profesora Kennedy, «Tirso advierte a Felipe, con solemnidad bíblica, que ha erigido a la sensualidad en dios suyo y que con ello está destruyendo su reino» [4].

Tanto la interpretación de Blanca de los Ríos como la de Ruth Lee Kennedy tienen el mérito de haber visto la relación del tema de la obra con la realidad política, nefasta y triste, que protagonizaron Felipe III y Felipe IV. Hay que añadir, además, que este drama tirsiano constituye un formidable ataque en contra de cualquier valido, reina o favorito que se interpusiera entre Dios y el rey o entre éste y su pueblo. Bajo la perspectiva de una política cristiana, a la que sin duda se abonó siempre Tirso, *La mujer que manda en casa* tiene como tema central la advertencia clara a los reyes de que todo monarca que se precie de bueno y de no ser tirano debe obrar siempre de acuerdo con los dictados de la ley divina y en beneficio del pueblo al que gobierna. Para ilustrar dicho tema, Tirso recurrió al instrumento teológico que, según él, podía ilustrar y respaldar mejor sus ideas políticas: la Biblia.

La Sagrada Escritura fue, de hecho, el arma más utilizada en los siglos XVI y XVII para combatir o corregir los abusos del poder monárquico; era el recurso obligado de todo político, teólogo u hombre de letras que tratara de oponerse al maquiavelismo y al absolutismo monárquico o que intentara, de una manera u otra, poner remedio a una política poco eficiente, corrupta o anticristiana. Baste recordar, al respecto, *De los nombres de Cristo,* de Fray Luis de León, y *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás,* de Quevedo, para comprender su importancia dentro del pensamiento político de esta época.

Siguiendo la tradición que recurría a la Biblia con fines didáctico-políticos, Tirso se lanza decidido a la palestra política española, no ya con un tratado similar al de Quevedo o al de Fray Luis, o con lo que podría calificarse de ensayo político al estilo de Mariana, Rivadeneira o Saavedra Fajardo, sino con el teatro, algo que le resultaba querido y familiar. Utiliza como vehículo de sus ideas políticas los libros tercero y cuarto de los *Reyes,* en donde se narra la historia de Acab y Jezabel, dos reyes de Israel que se hicieron abominables a los ojos de Dios por su impiedad y crímenes.

De acuerdo con las teorías políticas de su época, Tirso presenta a Jezabel y a Acab como a tiranos execrables, aunque para ello tenga que modificar y ampliar la narración bíblica. Queda claro que con ello

[4] «La perspectiva política de Tirso en *Privar contra su gusto,* de 1621, y la de sus comedias políticas posteriores», en *Homenaje a Tirso, Revista Estudios,* CXXXII-CXXXV (1981), pág. 214.

se propone describir la historia de una tiranía, las consecuencias funestas que ésta puede traerle al Estado y, finalmente, los medios más adecuados para combatirla, medios como la denuncia pública de la misma, la resistencia a las órdenes injustas y el tiranicidio. En este sentido, resulta altamente significativo el uso constante y reiterativo de la palabra «tirano» en boca de los vasallos, término que no aparece en los libros de los *Reyes*. Corrobora esto mismo el hecho de que Acab muera como tirano, en vez de lograr el perdón divino, como ocurre en el texto sagrado, en donde Dios perdona a Acab porque éste se arrepiente de sus crímenes [5]. Asimismo, la muerte de la tirana Jezabel se debe en *La mujer que manda en casa* a la acción del pueblo, mientras que en la Biblia muere a manos de sus eunucos, lo cual demuestra claramente que su fin es el pago justo a su tiranía política. Semejante hecho obedece a la justicia poética del autor, la cual es trasunto evidente de la justicia divina y de la sed de justicia del pueblo de Israel [6].

Puede decirse, entonces, que Tirso de Molina presenta en *La mujer que manda en casa* el tema del derecho de resistencia y del tiranicidio frente a la tiranía, aspectos que, como se sabe, estaban de moda entre los pensadores más destacados de los siglos XVI y XVII, y que encontraron repercusión en el teatro [7].

Según se desprende de la lectura de esta obra, tirano, para Tirso, es aquel rey que por conveniencia o condescendencia con una pasión personal atenta contra la vida y la propiedad de sus súbditos. Desde el principio del drama, el lector puede comprender fácilmente en qué consiste la tiranía de la cruel Jezabel. Dicha tiranía se debe principalmente a su orgullo blasfemo y a su baalismo, sinónimos de ambición y de lujuria. En la segunda escena del primer acto, la misma Jezabel deja entrever la naturaleza de su tiranía:

*Quien a Baal se sujeta*
*venga a medrar su privanza;*
*el que me diere venganza*
*de cuantos siguen a Elías,*
*espere en promesas mías*
*y logrará su esperanza.*
*Aras a Baal levanten*
*cuantos en Samaria están.*

* * *

*Verá el mundo (aunque mujer)*
*mi gobierno en breves días;*

---

[5] Véase III Reyes, capítulo XXI.
[6] IV Reyes, capítulo IX.
[7] Guillén de Castro, por ejemplo, destaca entre los dramaturgos que tratan estos temas.

*honrad las deidades mías,*
*dejad leyes imperfectas:*
*¡mueran los ciegos profetas*
*que siguen al falso Elías!*
*Por cada cabeza, ofrezco,*
*que sirva al Dios de Abraham,*
*hacerle mi capitán:*
*beber su sangre apetezco.*

(588*a* y *b*)[8]

El fiel Nabot, víctima de la pasión lasciva de la reina, le cuenta a su esposa, Raquel, sus hechos escandalosos:

*No es solamente tema*
*la que enloquece a Jezabel blasfema,*
*sino la licenciosa*
*ley de Baal, al orbe escandalosa.*
*Permite (esposa mía)*
*de aquel ídolo vil la idolatría,*
*que después que la plebe*
*toda, a su templo sacrificios lleve,*
*y entre incendios infaustos*
*le aplauda en libaciones y holocaustos,*
*en el bosque que junto*
*del infierno en tinieblas es trasunto;*
*cuando el planeta hermoso*
*ausente, a los trabajos da reposo,*
*con lasciva licencia*
*se mezcle el apetito y la indolencia*
*de todos, de tal modo,*
*que privilegie el vicio, sexo todo.*
*Allí con lo primero*
*que encuentra, desde el noble al jornalero,*
*como si fuera bruto,*
*paga al deleite escandaloso fruto.*

(589*b*)

La tensión dramática de la obra surge de la voluntad decidida de Jezabel de yacer infielmente con Nabot. Al ver rechazada su demanda, abriga en su pecho el odio contra el fiel vasallo, al que tratará de dar muerte cuando se le presente la ocasión propicia. En consecuencia, despreciará abiertamente la vida y la propiedad de Nabot, dando así pruebas claras de su crueldad y tiranía. De este modo, cuando Acab acude a ella comunicándole su congoja porque Nabot se ha negado a cederle

---

[8] Las citas están tomadas de la edición de BLANCA DE LOS RÍOS: *Obras dramáticas completas*, 3.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1969).

la viña, ella le consuela asegurándole la posesión, aunque para ello sea necesaria la muerte del justo dueño:

ACAB: *No su heredad me altera, su desprecio.*
*¡Que un hombre!...*

JEZABEL: *¡Basta, basta, no prosigas!*
*Vete y déjame hacer.*

ACAB: *Púsela en precio...*

JEZABEL: *Vete ya y otra cosa no me digas.*

ACAB: *Más valor que yo tienes.*

(Vase el REY.)

JEZABEL: *Nabot necio:*
*si mi amor desdeñoso desobligas,*
*y hoy no otorgas tu dicha a mis deseos,*
*satisfarán venganzas tus empleos.*

(611*b* y 612*a*)

Si bien es cierto que Jezabel encarna en grado sumo el mal y el carácter diabólico en todas sus facetas [9], hay que tener en cuenta, sin embargo, que representa al mismo tiempo la figura concreta del rey absoluto y tirano que antepone su gusto personal a la ley. Todo ello queda bien claro cuando Nabot resiste sus asaltos, tratando de ser fiel a Dios; declarándose superior a la ley y al Legislador de Israel, la impía reina exclama:

*No hay ley*
*ni hay Dios, sino el que os doy nuevo.*
*Baal que me améis permite.*

(595*a*)

Los súbditos se refieren a la condición tiránica de Jezabel en numerosas ocasiones; dicha tiranía reviste, incluso, la forma de traición al rey Acab, según palabras de Nabot, cuando éste se ve en la alternativa de ceder a sus instigaciones lascivas o de morir como blasfemo:

*¿Qué es esto, fortuna mía?*
*¿Qué pretende esta mujer?*
*¿Pero qué ha de pretender*
*quien es toda tiranía?*
*Quien a Dios tiene osadía*
*de oponerse; quien reprueba*

[9] Edward Glaser ve acertadamente en Jezabel una «figura de torpeza» (*ibíd.*, pág. 41).

*la ley que a los cielos lleva*
*y vive, esperanza en Vos,*
*atreviéndose a su Dios*
*¿qué mucho que al Rey se atreva?*

(612*b*)

Puede decirse, entonces, que cuando Tirso hace depender la tiranía de Jezabel de su lascivia y de su soberbia está siguiendo el uso frecuente en el teatro de la época, el cual presentaba generalmente el abuso del poder como consecuencia directa de la voluntad decidida de quien lo ostentaba de satisfacer sus bajos apetitos [10]. Todo ello es fiel reflejo de la antítesis establecida por los tratadistas españoles de la época entre el buen rey y el tirano; unánimemente señalan como principal diferencia entre el buen rey y el tirano la dedicación al buen gobierno o el intento de servirse del poder para satisfacer sus instintos o su ambición. Juan de Mariana, por ejemplo, dice al respecto:

> «Explicadas ya las condiciones del buen príncipe, es fácil resumir las del tirano que, manchado de todo género de vicios, provoca por un camino casi contrario la destrucción de la república. Debe, en primer lugar, el poder de que disfruta, no a sus méritos ni al pueblo, sino a sus propias riquezas, a sus intrigas o a la fuerza de las armas; y aun habiéndolo recibido del pueblo, lo ejerce violentamente, tomando por medida de sus desmanes, no la utilidad pública, sino su propia utilidad, sus placeres y sus vicios» [11].

Pedro de Rivadeneira establece la diferencia entre uno y otro, teniendo en cuenta la sumisión que todo buen rey debe mostrar hacia la ley de Dios. Dice así en su *Tratado del Príncipe cristiano:*

> «El verdadero rey está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza: el tirano no tiene otra ley sino su voluntad. El rey hace profesión de guardar la piedad, la justicia, la fe; el tirano no tiene cuenta con Dios ni con fe ni con justicia. El uno está al bien público y a la defensión de su pueblo; el otro no hace cosa sino por su interés» [12].

Fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo,* establece como punto de referencia el uso que el buen rey o el tirano hacen de la ley:

> «Porque cosa clara es que el medio con que se govierna el reyno es la ley, y que por el cumplimiento della consigue el rey, o hazerse

[10] Recuérdese, por ejemplo, *Fuenteovejuna*, de LOPE DE VEGA, en donde el Comendador utiliza el poder para dar rienda suelta a su pasión. Buena muestra de lo mismo son *La estrella de Sevilla* y *El príncipe despeñado,* cuyos respectivos reyes utilizan el poder con fines parecidos. Merece destacarse *El amor constante,* de GUILLÉN DE CASTRO, drama en el que el monarca supedita el gobierno y el Estado a la consecución del placer lascivo.

[11] *Del Rey y de la Institución Real.* Edición de Humberto Armella Maza (Madrid: Publicaciones Españolas, 1961), tomo I, pág. 97.

[12] *Obras escogidas* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1868), tomo LX, pág. 532.

rico a sí mismo si es tirano, o hazer buenos y prosperados a los suyos, si es rey verdadero» [13].

La consecuencia más nefasta de la lascivia y de la tiranía de Jezabel es la influencia perniciosa que ejerce sobre el rey, el cual es descrito por Tirso como afeminado y débil de voluntad. Raquel, por ejemplo, se refiere al abúlico monarca en los siguientes términos:

*Será Sardanapalo*
*Rey que no se aconseja,*
*y afeminado su gobierno deja*
*a mujer, enemiga*
*de la piadosa ley.*

(589*a*)

Es necesario notar la insistencia de Tirso sobre la abulia del rey Acab y sobre el protagonismo lamentable de Jezabel. Curiosamente, tales hechos reflejan la realidad bochornosa que imperó en tiempos de Felipe III y Felipe IV, cuyos validos y favoritos, cual otra Jezabel, anularon y cegaron a quienes tenían la obligación de dirigir a España. Como la misma Raquel indica en *La mujer que manda en casa,* la consorte de Acab, imagen fiel de todo valido soberbio y ambicioso, ha cegado la mente del rey, haciéndolo tirano:

*Tiénele loco y ciego,*
*rendido el amoroso y torpe fuego*
*de esta mujer lasciva*
*que idolatra, le postra y le cautiva.*

(589*a*)

Acab da muestras de su tiranía al renunciar a la religión verdadera y al mandar perseguir a los profetas de Israel; además, aprueba cobardemente la muerte terrible sufrida por Nabot y que Jezabel había ordenado:

ACAB: *¡Ay esposa de mis ojos!*
*¿Es posible que murió*
*quien mi agravio ocasionó?*

JEZABEL: *Así vengues mis enojos*
*como yo los tuyos vengo.*
*Por blasfemo apedreado,*
*y en su sangre revolcado,*
*tu satisfacción prevengo.*
*Mira, bañadas las piedras,*
*desde aquí en su sangre vil.*

[13] *De los nombres de Cristo.* Segunda edición, edición y notas de Federico de Onís (Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1931), tomo II, pág. 121.

ACAB: *¡Qué pecho tan varonil*
*te dio el Cielo! Cuantas medras*
*me vienen, son, cara esposa,*
*por tu causa.*

(615*b* y 616*a*)

Es evidente que, al seguir a Jezabel, Acab se hace impío, abúlico, cruel, afeminado y, en una palabra, tirano, según lo llaman unánimemente sus vasallos y el profeta Elías. De esta forma, después de leer el bando real en el que se solicita la comparecencia de dos testigos falsos para justificar la condena a muerte de Nabot, dos ciudadanos acusan de tirano al rey, aunque se aprestan a cumplir sus órdenes por miedo a perder la propia vida:

CIUDADANO 1: *Esto el Rey, nuestro señor,*
*manda.*

CIUDADANO 2: *¿Quién creyera tal?*

CIUDADANO 1: *No vive más el leal*
*de lo que quiere el traidor.*
*De vos y de mí confía*
*la ejecución de este insulto.*

CIUDADANO 2: *Para Dios no le hay oculto.*

CIUDADANO 1: *Sacrílega tiranía.*

CIUDADANO 2: *Nabot es en Jezrael*
*(aunque el más rico) el más santo.*

CIUDADANO 1: *Y aun por saber que lo es tanto*
*le persigue Jezabel.*
*Pero ¿en qué os resolvéis, vos?*

CIUDADANO 2: *Temo a Dios, mas también temo*
*a un Rey tirano y blasfemo.*

(614*a* y *b*)

Igualmente, cuando Acab ordena perseguir a muerte a Elías, por instigación de Jezabel, Josefo y Jehú se quejan de su crueldad y tiranía:

ACAB: *Esto os notifico a todos;*
*si los castigos y premios*
*ponen alas, escoged:*
*o coronas, o destierros.*

(Vanse los REYES.)

JOSEPHO: *¡Qué crueldad!*

JEHÚ: *¡Qué tiranía!*

(603*a*)

El privado y mayordomo del rey, Abdías, se hace eco también de su tiranía:

*Tres años ha (mi Dios) que las impías*
*persecuciones ocasionan llantos,*
*y en sus profetas y ministros santos*
*la crueldad ejecuta tiranías.*

(599*b*)

La reiterada alusión a la tiranía de Acab y de Jezabel tiene como objetivo inmediato mostrar que la ruina y la sequía de Israel se deben a la culpa de sus monarcas. Para Tirso, como para el libro sagrado, la moneda se invertirá cuando queden restauradas la justicia, la religión y la ley divina, es decir, la República volverá a gozar del favor de Dios y de prosperidad. Puede decirse que la desolación y miseria que padece Israel han llegado a afectar los valores de aquellos que lo integran, de sus ciudadanos, cuya honradez y virtud no cuentan ya en una Corte en la que reinan el vicio y la infamia. Con ironía manifiesta, y dejando entrever los hechos que tenían lugar en las Cortes de Felipe III y de Felipe IV, Tirso aprovecha la ocasión para lanzar sus pullas satíricas en contra de la corrupción que reinaba por doquier. Esto se confirma cuando el rey requiere dos testigos falsos en contra de Nabot:

CIUDADANO 2: *¿Y habrá para estos sucesos*
*testigos falsos?*
CIUDADANO 1: *¿Pues esos*
*pueden faltar en la corte?*

(614*b*)

La postración y la ruina de los valores de Israel y, por extensión de España, son descritas por Raquel con palabras llenas de brío incomparable:

*¿Qué honor? Si lo fuera el mío,*
*¿no me lo hubiera quitado*
*ese Rey, torpe y lascivo,*
*esa Reina hambrienta de honras?*
*Con ellos no hay amor limpio.*
*¿Qué fama no han asolado?*
*¿Qué opinión no han destruido?*
*¿Qué castidad no profanan?*
*Honor aquí ya es delito;*
*virtud aquí, ya es infamia;*
*vergüenza aquí, ya es castigo.*

(616*a* y *b*)

A la luz de lo expuesto, resulta fácil percatarse de la firme condena que hace Tirso de todo poder monárquico que no quiera reconocer ningún límite moral ni religioso en su actividad pública. En otras palabras, el mercedario establece como freno moral de la voluntad omnímoda de los reyes la ley de Dios, la moral cristiana y el bien común del Estado. Así pues, el rey que, por seguir sus instintos o su provecho personal, conculcase estos principios debía ser tenido por tirano y como enemigo público, según rezaban las principales teorías políticas en la España de aquella época [14].

Como contrapartida a la tiranía y a semejantes reyes impíos, los súbditos tenían el derecho de resistir y de desobedecer las leyes injustas. Tal es la alternativa que presenta Tirso en *La mujer que manda en casa,* en donde, si se puede hablar de dos fuerzas opuestas, el mal y el bien, y de dos grupos de personajes que las encarnan y las representan, hay que especificar necesariamente que tales fuerzas y grupos responden al binomio político de tirano-súbdito. Evidentemente, los poderes del mal se encarnan exclusivamente en Acab y en Jezabel, mientras que las fuerzas del bien se agrupan en torno a Nabot, Raquel, Elías, Abdías, Jehú y el pueblo [15]. Por consiguiente, la reacción en contra de los tiranos, además de ser básicamente una oposición al mal, supone una repulsa consciente de la tiranía y una clara convicción por parte de los súbditos de que todo vasallo tiene unos derechos determinados como individuo particular y como colectividad dependiente de Dios.

Basándose en la seguridad de que Dios garantiza la inviolabilidad de sus derechos, Nabot se niega rotundamente a obedecer los caprichos de Acab, aunque ello ha de costarle la vida. Sabiendo que la orden del tirano es injusta, no duda en defender su propiedad en contra de su mismo rey:

NABOT: *¿De qué suerte queréis vos*
*que vaya contra mi ley?*

ACAB: *Yo, Nabot, soy vuestro Rey,*
*y no adoro a vuestro Dios.*

NABOT: *Yo, sí, señor, yo le adoro;*
*yo me precio de cumplir*
*sus preceptos, y morir*
*por ellos, aunque un tesoro*
*me diérades, no apetezco*

[14] Véase ELOY BULLÓN Y FERNÁNDEZ: *El concepto de la soberanía en la Escuela jurídica española del siglo XVI*, 2.ª ed. (Madrid: Librería General de Victorino Suárez, 1936).

[15] Dawn L. Smith ha observado el desorden «social» creado por Jezabel y Acab:

«Since this husband is also a king (Ahab or 'Acab', king of Israel) and the house here refers to the kingdom, a serious reversal of social and natural order is immediately implied.»

(«Stagecraft, Theme and Structure in Tirso's *La mujer que manda en casa*», pág. 139.)

*ir jamás contra su ley.*
*Perdonadme, que a mi Rey,*
*por mi Dios desobedezco.*
*Mandadme lo que sea justo*
*y veréis si soy leal.*

(605*b* y 606*a*)

La resistencia ofrecida a los tiranos se apoya en el principio de que es necesario obedecer a Dios antes que a los hombres. Por eso mismo, el buen súbdito, el cristiano, como Nabot y Elías, ha de estar siempre dispuesto a sufrir persecución e incluso la muerte antes que condescender con los deseos injustos de un rey impío y blasfemo. Por consiguiente, según se desprende de *La mujer que manda en casa,* la resistencia y la desobediencia, lejos de ser un acto de deslealtad o de traición en contra de la Monarquía, constituyen un acto virtuoso y heroico, propio de hombres intachables y fieles, como Elías o Nabot. Por el contrario, condescender con el tirano puede significar un ánimo cobarde y, en todo caso, puede ser indicio de que se aceptan sus vicios y su impiedad. Por esta razón, después de la muerte de Nabot y en una escena de gran patetismo, Raquel acusa de cómplices del tirano a los que le estorban el camino:

*¡Dejadme, idólatras torpes!*
*¡Soltadme, aleves vecinos*
*de la más impía ciudad*
*que a bárbaros dio edificios!*
*¡Sacrílegos envidiosos,*
*de un Rey tirano ministros,*
*de una blasfema vasallos,*
*de una falsedad testigos,*
*de un Abel Caínes fieros,*
*de un cordero lobos impíos,*
*de un justo perseguidores,*
*de un inocente enemigos!*

(616*a*)

El último paso de la resistencia descrita por Tirso en *La mujer que manda en casa* es el tiranicidio final sufrido por Acab y Jezabel, acto que aparece plenamente justificado desde el momento en que el inspirador del mismo es el Dios de Israel. Después de morir Acab en el campo de batalla, Jehú, verdadero promotor del tiranicidio llevado a cabo por el pueblo en la persona de Jezabel, da cuenta a sus soldados de cómo ha sido ungido como rey por un profeta de Dios, el cual le ha ordenado al mismo tiempo dar muerte a la impía reina:

*Y llegándose a mí, con Real respeto,*
*una ampolla derrama en mi cabeza*
*del óleo sacro (milagroso efeto).*
*«Eso dice el Señor de eterna alteza:*
*Dios de Israel (prosigue), yo te elijo*
*por Rey del pueblo mío y su grandeza,*
*Severo destruirás, como predijo*
*el Tesbites, de Acab la torpe casa,*
*aunque fue tu Señor y lo es su hijo.*
*Yo vengaré por ti, pues que te abrasa*
*mi celo y ley, la sangre que vertida*
*de mis profetas hasta el Cielo pasa;*
*la de mis siervos todos, cuya vida,*
*a manos de la impía y deshonesta*
*Jezabel, fue de tantos perseguida.*

(620*a* y *b*)

La elección de Jehú para tan alta misión revela la preferencia de Dios por un personaje noble en acciones y virtudes. De esta forma, el promotor del tiranicidio aparece como instrumento de su justicia, y las muertes de los tiranos ocurren cuando éstos rechazan una y otra vez los continuos avisos de los profetas de Israel. Por esta razón, momentos antes de que Jezabel muera a manos de la plebe, Raquel ve el tiranicidio como justo castigo de Dios:

*¡Ah bárbara! ¡Así castiga*
*el justo Cielo, tiranos,*
*que si tarda, nunca, olvida!*

(625*a*)

Por consiguiente, puede decirse que el tiranicidio es un acontecimiento que está en consonancia con la dinámica interna de la obra y que es un castigo ejemplar acorde con los principios de la justicia poético-divina. Desde el punto de vista político, hay que subrayar, sin embargo, que la muerte de los déspotas, y en especial la de Jezabel, es un recurso legal del pueblo humillado por los tiranos, acto que el mismo Dios promueve y justifica.

Referido al público del drama, el tiranicidio, como toda la historia bíblica representada en la escena, funciona como ejemplo claro de lo que deben esperar aquellos monarcas que obren de forma parecida a Acab y Jezabel, según palabras del propio Jehú:

*Alce Israel la cabeza,*
*pues de Jezabel se libra,*
*y escarmiente desde hoy más*

*quien reinare; no permita*
*que su mujer le gobierne;*
*pues destruye honras y vidas*
La mujer que manda en casa,
*como este ejemplo lo afirma.*

(625*a*)

Estas palabras finales de Jehú resumen la intención político-didáctica de Tirso de cara a la misma audiencia, ya que no pueden dirigirse, como las de Raquel, a los tiranos ya asesinados. De forma clara, Jehú aplica el consejo y la conseja a «quien reinare», no a sí mismo. Podría decirse, entonces, que sus palabras trascienden la audiencia inmediata, el típico «senado» de las obras tirsianas, para llamar la atención de un público concreto en el que estarían incluidos cualquier rey, favorito o valido que antepusieran sus intereses particulares a la ley y a la moral cristianas. Sorprendentemente, y según hemos visto más arriba, existen curiosas semejanzas entre la tiranía existente en *La mujer que manda en casa* y la realidad bochornosa de los reinados de Felipe III y Felipe IV. Como otros muchos pensadores ilustres de la España del siglo XVII, Tirso percibió la grave enfermedad que aquejaba a la Monarquía y a la política españolas y trató de poner el dedo en la llaga, buscando, al mismo tiempo, el remedio oportuno en la Biblia y en los principios de la política cristiana.

Podemos concluir, finalmente, que más que una simple transcripción dramática y literal de la narración bíblica, y al mismo tiempo que esquema general del premio y castigo que merecen las acciones humanas, *La mujer que manda en casa* representa la aplicación intencionada de la autoridad de la Biblia a la teoría cristiana de cómo ha de ser ejercido el poder público. Todo ello, según Tirso, ha de ser tenido siempre en cuenta por los reyes o validos que se precien de no ser tiranos o inductores a la tiranía.—*MANUEL DELGADO (Dpt. of Modern Languages, Bucknell University. LEWISBURG, Pa. 17837).*

## LA VISION DEL MUNDO EN "RECUENTO"

El mundo reificado, la ausencia de personaje; el esquematismo ideológico, cierta falta de optimismo histórico [1], o búsqueda progresiva, son algunos de los rasgos que conforman el carácter naturalista de *Las*

[1] En el estudio de JOHN BUTT: *Writers and Politics in Modern Spain* (New York: Holmes Meier Publishers, Inc., 1978), se destaca, entre los pocos ejemplos de novela social de posguerra con optimismo histórico, la novela de A. LÓPEZ SALINAS: *Año tras año* (1962). Véanse págs. 60-65.

*afueras* (1958), el primer relato largo de Luis Goytisolo. La etapa experimental —*Ojos, círculos, búhos,* 1970, y *Devoraciones,* 1976— supone parcialmente un cuestionamiento de la novela social de los cincuenta, una toma de conciencia estética y ética por parte del autor sobre la imposibilidad de afectar directamente con la literatura la condición de la clase obrera [2]. Clase obrera que, por otro lado, iba ganando, dentro de una crónica despolitización en lentas y difíciles luchas, sus derechos a través de la acción sindical. La eternización del sistema franquista, el desfase entre cierto progreso económico, una equivocada conciencia de desarrollo y el anquilosamiento de las estructuras sociopolíticas, la vigencia de los mecanismos de la censura, son factores que explican el proceso de desalienación que informa el carácter revolucionario y hermético de esta etapa intermedia en la producción de Luis Goytisolo.

*Recuento,* editada por problemas de la censura en México (Avándaro, S. A., 1973) y en España en 1975 [3], es una ficción que guarda una especial relación dialéctica con la realidad histórica. Esta relación con la realidad objetiva supone, dentro de la obra de Luis Goytisolo, un nuevo planteamiento en tanto en cuanto la realidad social cuestionada aparece como unidad entre el sujeto y el objeto. Esta interrelación, compleja y contradictoria, entre el factor social del autor y del momento histórico que se crea representa una superación del esquematismo y naturalismo que caracterizaba la primera obra de este novelista. *Recuento,* desde la problemática de la sociología, podría ser considerada no como un reflejo mecánico de la procedencia social del autor o grupo ideológico, sino como una compleja interacción del todo social, totalidad en la que el nivel ideológico del autor es uno de los constituyentes. Este relato hay que considerarlo como una respuesta del hombre, como ente social e histórico, ante el mundo, es decir, como una cosmovisión que supone la transposición de determinados valores [4]. El contenido te-

---

[2] «Los *buenos propósitos* y las *mejores intenciones* son las expresiones más adecuadas para describir la primera etapa de la generación *'del medio siglo'*. Esos *buenos propósitos* consistieron en el intento de buscar toda una literatura —bajo capa de *realismo*— en los tradicionales buenos sentimientos de una izquierda tan inconformista como ingenua... Los escritores —excepto en su actuación cívica— no sólo no habían hecho política eficaz, sino que habían olvidado los medios y los fines de la literatura... A partir de 1962 algunos escritores empezaron a enmudecer. El estupor del fracaso esterilizó definitivamente a muchos de ellos.» J. M. CASTELLET: *Literatura, ideología y política,* Barcelona: Editorial Anagrama, 1976, págs. 141-142.

[3] Citamos por *Recuento,* Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1973.

[4] Por ello la obra literaria es reflejo de una concepción del mundo, de una manera global de concebir la realidad y la realidad del hombre con ella. En este sentido, es un elemento que integra la superestructura ideológica de la sociedad, y está en directa relación con los valores ideológicos que se encuentran en dicha superestructura. De manera que, dicho *grosso modo,* su función con respecto a los valores ideológicos dominantes puede ser la de reforzarlos (repitiéndolos, multiplicándolos, ampliándolos y enriqueciéndolos) o la de criticarlos, abriendo camino a la expresión de nuevas concepciones del mundo. Esto es lo que hace que la obra literaria, al mismo tiempo de ser parte integrante de la superestructura social, puede actuar y refluir sobre ésta, e incluso sobre la propia base de la vida social.» NELSON OSORIO: «Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana», *Casa de las Américas,* 94, enero-febrero, 1976, pág. 7.

mático, explícito, de *Recuento* conlleva una concepción del mundo, pero el nivel implícito de significación no ha de buscarse en un enfoque subjetivista, sino en un análisis de la realidad literaria. Lo social importa no como causa, sino como elemento que se internaliza en la estructura literaria, ya que la obra ha de ser considerada no como simple reflejo de la realidad histórica, sino como parte de esa misma realidad. La forma ideológica de *Recuento,* no como ideología o suma de concepciones al servicio de un grupo social para la organización de sus valores, constituye una forma estética que estructura el conflicto entre la decadente pequeña burguesía de posguerra y la oligarquía monopolista, así como las contradicciones ideológicas de los representantes de las distintas tendencias antifranquistas. Esta novela no hay que confundirla, pues, con la ideología, sino que hay que valorarla, como acertadamente dice Althusser, como una forma específica (estética) de ver o percibir la ideología, produciendo así una forma de relación con el mundo [5]. Como es sabido, el concepto social es muy amplio, ya que integra, entre otras cosas, la situación literaria de la época, la procedencia social del autor —su solidaridad o ruptura con el grupo ideológico— y el lector o destinatario a quien se supone como participante activo en virtud del conocimiento de ciertas claves culturales imprescindibles para la comprensión del texto.

La obra surge, pues, de la síntesis del individualismo del escritor y las condiciones sociales. La posición política progresista del autor desempeña un papel fundamental en el contenido de *Recuento.* La conciencia crítica, desmitificadora, de Luis Goytisolo apareja una forma de rebeldía contra la ideología institucionalizada del franquismo, así como contra cierto voluntarismo político típico de los escritores antifranquistas. Este relato nos transmite una experiencia concreta, temporal, del autor en el conflictivo contexto social de la posguerra.

*Recuento* es la expresión de la visión del mundo como hecho social, y, como tal, constituye, según la formulación de L. Goldmann, «la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico ha de ser necesariamente, y a la vez, una biografía y una crónica social» [6]. Desde esta perspectiva habría que señalar que en este relato el mundo ficticio se nutre de una serie de transmutaciones dialécticas de

---

[5] «Una producción estética tiene por fin último provocar en la conciencia (o en los inconscientes) una modificación de la *relación con* el mundo. Un pintor, un escritor, un músico proponen *nuevas modalidades* de percibir, de ver, de oír, de sentir, etc. Estas modalidades pueden ser más o menos ideológicas según el tiempo y las épocas... El arte actúa de todas maneras sobre la *relación* inmediata con el mundo, produce una nueva relación con el mundo, no produce un conocimiento como la ciencia.» LOUIS ALTHUSSER: «El conocimiento del arte y la ideología», en *Estética y marxismo,* de ADOLFO SÁNCHEZ VÁSQUEZ, tomo I (México: Ediciones Era, 1970), pág. 320.

[6] «Siguiendo la novela la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser necesariamente y a la vez una biografía y una crónica social.» L. GOLDMANN: *Para una sociología de la novela,* trad. de J. Ballesteros y G. Ortiz (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, S. L.), 1964, pág. 20.

ciertas experiencias histórico-culturales del autor empírico no intencionales.

La obsesión histórica predominante en *Recuento,* común a toda la novela española de posguerra, es la guerra civil y el trauma personal, histórico, así como la frustración de los escritores que vivieron este conflicto como niños y que posteriormente plasmaron estéticamente esta experiencia en sus escritos. La guerra civil sigue operando como severa desorganización del sistema sociocultural por un conflicto que suscitó una ruptura entre distintas clases y sectores sociales. Sin embargo, en *Recuento* ha desaparecido cierto esquematismo —presente en *Las afueras*— sobre la responsabilidad unilateral de la guerra y sus secuelas: «La arbitrariedad aparente convertida en norma. El crimen hecho espectáculo, el incendio y los cadáveres en las aceras hechos urbanismo y paisaje. El *paseo* como hábito cotidiano, la locura como lógica al hundirse en los soles negros de la cuneta» (611).

Biográficamente, *Recuento* nos enfrenta con el proceso histórico vivido por Raúl Gaminde i Moret, hijo de Jorge y Eulalia, en el período comprendido entre la victoria de las fuerzas franquistas, secuencia con que se inicia el relato, hasta el I Plan de Desarrollo (1963). La biografía es un ejercicio catártico, una forma de exorcismo de una serie de represiones y enajenaciones sufridas por el protagonista, quien juzga desde el presente su conducta pasada. Este movimiento doble explica la oscilación entre la presentación del «yo» autobiográfico y el distanciamiento de la tercera persona. Pero, fundamentalmente, *Recuento* es un relato narrado desde el punto de vista del protagonista, Raúl. Este es el sujeto de la presentación y el personaje vehículo del significado de la novela. El narrador fundamental, fundador del mundo narrado, cede a los personajes secundarios la narración.

La función ideológica del narrador se transfiere a ciertos personajes, quienes en sus diálogos, especialmente entre Esteva y Daniel (Raúl), traducen una serie de teorías sociopolíticas sobre la situación española. La transición de lo que se cuenta al que nos cuenta provoca la oscilación entre la primera y tercera personas, es decir, entre dos discursos, entre el presente del narrador y el imperfecto de primera historia del héroe [7].

El novelista nos da la visión del mundo a través de la clase social sin tratar de imponer su ideología sobre la realidad. Las coordenadas personales, los condicionamientos sociohistóricos de la temprana educación de Raúl han conformado el carácter de su búsqueda, determi-

[7] «Dans le roman ce que l'on nous raconte, c'est dont toujours aussi quelqu'un qui se raconte et qui nous raconte. La prise de conscience d'un tel fait provoque un glissement de la narration de la troisième à la première personne.» MICHEL BUTOR: «L'usage des pronoms personnels dans le roman», *Le Temps Modernes,* 178, febrero 1961, pág. 937.

nando su ruptura final con un orden arbitrario. Raúl, educado en el seno de una familia católica de derechas —Jorge, su autoritario padre; Felipe, un hermano cura; la beata tía Paquita y una tía, Montserrat, admiradora de José Antonio—, se rebela tempranamente contra esta educación típica de la clase media, como nos revelan las palabras de su padre después de la detención del hijo por su participación en una huelga: «Y entonces le he explicado lo que representa nuestra familia, que siempre hemos sido católicos y de derechas, que yo había pertenecido a las juventudes mauristas, lo que padecimos durante la guerra, lo perseguidos que estábamos» (192). Esta educación defensora del *status quo* y de los valores del franquismo van predisponiendo a Raúl hacia formas de lucha por la libertad, e incluso hasta posiciones extremas contra formas culturales que se oponen a la libertad. «Divagó entre bostezos, con dejadez o sueño, acerca de las ventajas de haber recibido una formación lo más reaccionaria posible, a pesar de cuantos condicionamientos pudiera implicar, dado que semejante formación despertaba, en quienes fueran capaces de superarla, una inevitable predisposición al radicalismo y la intolerancia» (205).

El conflicto entre la moral individual y el grupo en que se ha crecido y educado provoca una serie de neurosis por la absorción de los factores destructivos contra los principios introyectados por la cultura represiva y que el individuo (Raúl) indefectiblemente absorbe: «Optima situación para que, sólo una vez inculcados firmemente los fundamentos morales establecidos, fueran asimilados por sí mismos, sin explicaciones innecesarias, el último y más preciso de los principios: mantener la propia inmoralidad en compartimentos totalmente estancos, como un negocio más, como un aspecto más de la profesión...» (598). Las restricciones de orden sociosicológico e histórico explican la temprana ruptura de Raúl con la Iglesia (55) y las estrechas normas que regulaban la conducta sexual (57). La prohibición como norma de conducta explica finalmente su activismo político como medio de transformar una cultura represiva por un sistema donde se respete la libertad del individuo. El mismo fracaso y frustración que en todas las esferas va experimentando posteriormente Raúl están en función de este pasado represivo que lo ha dejado en completo abandono. Pasado al que no puede renunciar, pues desde éste tiene que reconstruir su vida para autorrealizarse en el presente: «Y es que no menos radical y traumático que esclarecer el dilema es decidirse a romper un buen día, pongamos por caso, con el agobio cotidiano, con sus lazos y servidumbres, familiares a los que no queremos ni ver, conocidos cuyo trato no podemos seguir soportando, mujeres a las que no queremos, pero que tampoco acabamos de dejar; el pasado, en fin, que hemos ido aca-

rreando sobre nuestras espaldas, telaraña que envuelve y empolva y enmohece, relaciones que, no obstante, persisten y duran generalmente toda la vida, no tanto por miedo al hecho en sí de romperlas como a la soledad y desamparo que le siguen» (616-617). El sentido de culpa provoca un conflicto por contravención (real o imaginaria) de las normas sociomorales. La lucha de Raúl contra la norma moral o ideología familiar introyectada es de origen social. Cuando Raúl rompe con ella se convierte en culpa, culpa que aparece en la estructura instintiva de Raúl niño, y que en el presente se ha convertido en causa de su frustración social: «así, Raúl, en su infancia, cuando se sentía movido más por temor al Demonio que por amor a Dios, en razón de la tangibilidad mucho mayor de los poderes maléficos en el mundo, y sobre todo, de su sentimiento de condena, convencido como estaba de su total incapacidad de cumplir los preceptos necesarios para ganar el cielo, dados los oscuros sentimientos de destructividad y venganza que intuía dentro de sí...» (619). Las neurosis (conflicto entre el «yo» y el «ello») y las sicosis (conflicto del «yo» con el mundo exterior) de Raúl son expresión fundamental de la rebelión del «id» contra un sistema represivo social, provocado por el miedo a romper la regla o moralidad impuesta por el padre, o la figura de Franco, ambas como encarnación de la neurosis colectiva contra el mal.

El predominio de la subjetividad en *Recuento,* relato construido en torno a la figura de Raúl, se explica por la degradación ontológica de la realidad que corresponde a la degradación de la persona. El sistema autodefensivo de Raúl para encontrar cierta coherencia en un mundo que conduce a la disociación esquizofrénica ejemplifica una problemática universal histórica a partir de lo individual.

La memoria en el recuento de Raúl funciona como medio de conocimiento personal e histórico, es decir, como instrumento liberador de sus neurosis y psicosis, mediante un diálogo entre el pasado y el presente, no como regresión a formas características del estado infantil, sino como envolvente movimiento cíclico, según nos revela ese principio y fin de *Recuento* referidos a la niñez del protagonista [8]. Círculo como superación de la soledad y la fragmentación impuestas por la falta de libertad y totalidad del estrecho mundo capitalista. En el pasado se busca la clave de la identidad perdida en una conquista del tiempo en que el pasado es recuperado y el hombre se reconcilia consigo mismo en la libertad. Pasado igualmente como defensa contra la crisis de un vacío presente, y como búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado. Así se explica el interés de Raúl por volver a la sastrería de

[8] «La Pilate tocaba la titaleta a Pedritus y la Nieves a Felipe y a Lalo. Por la noche» (13); «El recuerdo de lo que les contaba Pedritus: que la Pilate se la chupaba...» (609).

Leo, como deseo de salvar y liberar su pasado: «respondía (esta vuelta) a una tentativa de afianzamiento, de fijar el pasado, de permanecer fiel a las personas, lugares y costumbres de cuando Raúl y ella se conocieron» (401). La presentización del pasado se va ordenando en el texto como registro histórico de su vida —educación, universidad, milicias, activismo político, encarcelamiento, relaciones amorosas— no de una forma lineal [9], sino mediante una serie de evocaciones que se le van imponiendo al protagonista en momentos críticos de su existencia. Así, por ejemplo, el entierro de Polit, sirviente de la casa en la masía de Vallfosca, da lugar a toda una reflexión sobre la genealogía de Raúl a partir de la contemplación de los retratos de abuelos y bisabuelos (266-267), y la muerte de tía Paquita da pie a una larga radiografía de la burguesía catalana (303-310). La redención del pasado por la memoria, especialmente a través de la evocación afectiva, constituye una forma de superar la transitoriedad del momento recordado y el pesimismo presente, nostalgia del pasado y un optimismo proyectado al futuro: «La granja o dulcería, donde compraba polos, ahora cerrada, con visillos en los escaparates, la puerta todavía pintada del mismo azul, pero sin el rótulo sobre el dintel. ¿Sonaría aún aquella campanilla al entrar? Y la mercería donde la abuela, mientras elegía botones, le compró un coche de hojalata en breve giro, penosamente renqueante. Y el cine, las películas ahora anunciadas en carteles impresos y no en una pizarra; en el intermedio se llegaban al bar y tomaban *whisky* o ron, según la película fuera de *gangsters* o vaqueros o bien de piratas» (604).

Raúl resume en su figura los factores determinantes de una concreta tendencia histórica, por lo que *Recuento* constituye una obra típicamente generacional [10] en torno a la problemática de una situación histórica particular: la reacción de un sector de la burguesía, jóvenes inconformistas de tendencia marxista contra el inmovilismo político y la represión cultural del franquismo durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Además de una biografía, *Recuento* es una crónica social que nos ofrece la visión del mundo por un sujeto colectivo. Esta colectivi-

[9] «Le découpage en chapitres du roman reflète la stratification d'un passé lointain ou récent par rapport à un present qui est hors du livre mais qui, en fait, l'ordonne 'como una de esas pinturas, *Las Meninas*, por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro'. L'oeuvre se construit comme une pyramide inversée. Les chapitres sont de plus en plus étendus jusqu'à l'huitième (presqu'un tiers du roman à lui tout seul); dans le neuvième et dernier, *l'inventaire* cède la place au *bilan*.» M. JOLY, I. SOLDEVILA, J. TENA: *Panorama du roman espagnol contemporain*, Montpellier: Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979, pág. 247.

[10] «Pero, de todas maneras, repito, el libro de Goytisolo (*Recuento*) ha de colocarse en el contexto de la reciente tendencia a repasar y contar el pasado. A mi modo de entender, en lo que va de esta década, ya no era posible por más tiempo continuar alejado de la *realidad*, de lo que han supuesto los últimos cuarenta años. Estos escritores son, de esta suerte, coherentes con una estructura sociopolítica que llamará de 'crisis inminente', provocada por los estertores finales de un régimen personal, del franquismo.» FRANCISCO CAUDET: «*Recuento*, de Luis Goytisolo. Análisis sociológico», *Papeles Sons Armadans*, tomo XXXVIII, núm. CCLXIV, marzo 1978, págs. 227-228.

dad estaría representada por la decadente burguesía de postguerra en período de transformación en oligarquía monopolista. Desde los presupuestos ideológicos de la pequeña burguesía se nos va construyendo un universo ficticio, que hay que explicar en función de la ruptura con el sistema aparecido después de la guerra civil, es decir, como resistencia de la conciencia social de un grupo, dentro de la misma burguesía, defensor de la autenticidad o valores supraindividuales. La decadente burguesía, representada por el padre de Raúl, defensor de la dictadura, va perdiendo importancia económica y preeminencia social después de la guerra. Políticamente, esta pequeña burguesía se ve incapacitada para aliarse con el proletariado, con la alta burguesía o con la izquierda [11]. Dentro de esta contradictoria burguesía, clase que en España sufre un gran retraso en su formación, hay que considerar la paradójica y confusa figura del personaje central de *Recuento,* personaje que se siente parte de un devenir histórico cuya explicación configura el texto. En este relato se desenvuelven las distintas tendencias de la burguesía en un país y región donde se dio una revolución burguesa fracasada. La desintegración de esta burguesía en el clan de Raúl termina con la venta del palacete que tenían en la calle Mallorca, así como el abandono de la finca en Vallfosca. Raúl analiza los motivos de la desintegración de esta burguesía, de la que es parte integrante, y paulatinamente, influido por el ambiente inconformista de la universidad, va rompiendo contra los condicionamientos ideológicos de su clase. La descripción de los síntomas y consecuencias de esta desintegración clasista en la sociedad española no tiene, como en *Las afueras,* un objetivo puramente documental ni está enfocada desde postulados populistas, sino que constituye un deseo de desentrañar los condicionamientos históricos que han conducido al personaje a una enajenante situación histórico social. La rebelión contra el mundo hostil del capitalismo es una forma de concienciación en la que el protagonista va analizando las contradictorias relaciones de los sectores medios de la sociedad española y la inadecuación entre los proyectos revolucionarios de sus compañeros de generación y la paradójica realidad social.

La crítica de Raúl se extiende a los componentes de su propio círculo de jóvenes inconformistas, cuyo actual parasitismo se explica

[11] «En el caso de la pequeña burguesía española vencida en la guerra civil, las perspectivas de 'tragedia' (en el sentido de falta de futuro) eran bien precisas. La integración del franquismo en el sistema del capitalismo de organización significaba la integración de los sectores sociales, menos 'pudientes' a nivel económico, de la pequeña burguesía en la masa de asalariados del sistema tecnocrático. Evidentemente, el sector más desposeído de la pequeña burguesía española es, sin duda, el de los vencidos. Para ellos, la desaparición como clase era (y ha sido) una perspectiva real, así como su asimilación a otra clase, el proletariado, resultaba inevitable... La asimilación al proletariado suponía una perspectiva de pérdida de una identidad anterior contra la que el sector en peligro reacciona, y no por considerarse degradante el transvase social posible, sino porque implicaba una reestructuración total de su visión del mundo y de sí mismo como sector social.» ANGEL BERENGUER: *Fernando Arrabal. Teatro Completo,* vol. I, Madrid: CUPSA Editorial, 1979, pág. 48.

por los condicionamientos de clase y la asfixia de los años de postguerra. Dentro de esta categorización aparece Luisa, «una burguesita catalana moderna con sus gatos, sus discos y sus pinitos intelectuales» (77), y Celia, «la niña bien de entonces, su recato, su estreñimiento crónico de raíz esencialmente moral, producto natural de aquella burguesía barcelonesa de la postguerra, instalada en su propia ciudad como en plan de veraneo, a modo de prolongación, o mejor, perduración, del truncado verano del 36. Aquella juventud de la postguerra, los pijos de los años cuarenta, mantenidos gracias a las propicias circunstancias históricas, en un absoluto aislamiento del mundo circundante, el pasado próximo y remoto y el futuro posible, y lo que es peor: el presente del mundo adulto» (598). Igualmente se analiza el vacío intelectual de la universidad, especialmente en el período 1945-1956, cuando el universitario empieza a tomar conciencia de la complejidad social de su tiempo. Raúl y los de su generación son un producto de esta universidad clasista, minoritaria, instrumento del régimen franquista. La universidad marca el paso del sistema autoritario del colegio religioso, donde se educó Raúl, al despertar de la responsabilidad social. Universidad también como producto social del franquismo, que enajena a la mujer impidiéndole realizarse como ser humano, y no sólo como mujer: «La conversación fue ácida, mantenida como forzosamente sobre cuestiones generales, la importancia de alguna obra de Sartre y Pavese, la asfixia intelectual y moral en que vivían, la falta de inquietudes del universitario, la mediocridad de todo. Nuria dijo que en Filosofía y Letras aún era peor, que un solo curso había bastado para hartarla de aquel ambiente parroquial de curas y monjas, de jóvenes marchitos, de niñas que únicamente estudiaban para buscar novio o por desesperar de encontrarlo» (78). El autor en el protagonista Raúl está elevando a estructura significativa una experiencia histórica personal en relación a la historia del país.

Respecto a la radiografía de la burguesía en general, y a la catalana en particular, habría que señalar el atraso en la formación de esta clase en España y el hecho de que propiamente podría hablarse de una burguesía catalana durante la primera mitad del siglo XX. A ciertos aspectos de la burguesía decimonónica se refiere Raúl al comparar, por ejemplo, el plan del famoso urbanista catalán Cerdá para Barcelona con el utilitarismo y la fealdad de las edificaciones modernas por el egoísmo de los propietarios del suelo [12], que falseó y destruyó uno de los

[12] «Ese tipo de actividades, y más todavía la especulación sobre el suelo urbano, la construcción y los servicios públicos, implican el control de los ayuntamientos y las diputaciones. Jesús Ynfante ha anotado en Barcelona una oligarquía local que monopoliza en favor de sus intereses de clase los altos cargos provinciales y locales desde 1939. Fuerte del apoyo del poder central, lo que llama *Las sagradas familias de Barcelona,* han actuado 'sin que ninguna fuerza social pudiera oponerse a esa oligarquía', para satisfacer sus intereses privados, y al mismo tiempo 'emprender la mayor

más atrevidos planes de urbanización de una ciudad moderna: «Desde el vano sinuoso se divisaba la ciudad ensanchada hacia poniente, crepuscular, sonora como una caracola, el Ensanche extendido hacia poniente en mecánica repetición de la ya vieja cuadrícula, fórmula planeada más de cien años atrás, el plan Cerdá, empresa nacida bajo los mejores augurios de la con tanto empuje burguesía decimonónica en aquellos años de gracia y desgracia, de dolor y gozo, de revoluciones y restauraciones, de barricadas, represiones, atentados y comunas, cuando un fantasma recorría Europa, empresa destinada a transfigurar la ciudad, predestinada, ensanche proseguido aún, sólo que de un modo más estrecho o mezquino cuadrando como un estallido, sólo sobre el plano, cuadrícula arterioesclerótica sin parques intercalados ni bloques abiertos a jardines recogidos, manzanas cerradas en torno a garajes, almacenes, pequeños talleres, apretadas edificaciones mecánicamente repetidas...» (169). Esta descripción, que por su extensión no reproducimos en su integridad, produce la suspensión del tiempo de la escritura inmovilizando el relato mediante la introducción de reflexiones históricas, políticas, filosóficas, etc. La inmovilización del tiempo de la historia narrada en el discurso, que va construyendo el espacio geográfico de la novela, constituye una valorización del movimiento de la historia, que explica, en la anterior cita, las funestas consecuencias de la miope política burguesa de postguerra. La descripción del narrador supone igualmente un preciso sentido de una visión progresista de la historia en tanto en cuanto el narrador profundiza en el reciente pasado para explicarse el presente y las posibilidades del futuro. Estructuralmente estas reflexiones y digresiones afectan la composición del texto, cuyos capítulos van progresivamente aumentando, especialmente el VII y VIII. Ambos contienen pormenorizadas referencias históricas sobre la geopolítica y la urbanística catalanas. Mientras que en el último capítulo (IX) se reconstruyen los momentos claves en la crisis de Raúl: su detención y la desilusión política y la búsqueda de su reconciliación consigo mismo y con su profesión de escritor. La prolija documentación no es puramente mecánica, ya que el dato histórico dialécticamente se conjuga con la problemática del personaje principal creando así la realidad literaria [13].

Más que con la típica burguesía industrial catalana, la textil, o las ambiciones imperialistas de la oligarquía, nos enfrentamos en *Recuento* con la burguesía de la pequeña propiedad y la puramente especulativa.

[13] «La obra de arte *expresa*, pues, la realidad histórica global que le es contemporánea, pero al mismo tiempo *crea* también esa realidad. Expresión y creación son en la obra de arte dos aspectos o vertientes íntimas, dialécticamente unidos.» FRANCISCO FERNÁNDEZ-SANTOS: *Historia y Filosofía*, Barcelona: Ediciones Península, 2.ª ed., 1969, pág. 216.
devastación del espacio social urbano de que se tiene noticia'.» CARLOS M. RAMA: *Fascismo y anarquismo en la España contemporánea*, Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1979, pág. 130.

Frente a la burguesía liberal de las viejas clases, formada por notarios, abogados, etc., y representada por la abuela de Raúl, se nos presenta a la familia del abuelo, donde la nobleza moral aparece como un valor superior a la posición económica: «Llegaron a proponerle un título pontificio por sus obras de caridad y lo rechazó, porque no era una compensación social lo que buscaba ni es nobleza mera cuestión de título. Lo que decíamos antes, la nobleza auténtica, la genuina, es otra cosa; no se hereda: se es o no se es. Por esto prefiero hablar de nobleza que de aristocracia, porque no todo aristócrata es lo que en un sentido estricto se entiende por noble. Y menos aún en Cataluña, donde, como en el País Vasco, los señores han sido simplemente señores. Concepción más legítima y, sobre todo, más alta, no dependiente de un título, nobleza no de sangre, sino de espíritu, algo que los que ahora se llaman de buena familia, de buen apellido, y no son en realidad más que burgueses enriquecidos, nunca podrán tener, con su cobardía y mezquindad características, encerrados en su mundo estrecho, sin grandeza» (268). Nuevamente, dentro de la funcionalidad social del relato, se insiste en la fragmentación de la burguesía y en la ausencia de un sector verdaderamente revolucionario, progresista. Esta minuciosa y extensa relación de la situación social catalana demuestra el deseo de totalización histórica mediante la recuperación y comprensión del pasado social catalán y su incidencia en el presente. La actitud negativa de Raúl hacia esta burguesía inoperante es parte de la aspiración del ser histórico por otorgarle un sentido total a su existencia, es decir, una forma de superar su alienación social mediante la exploración de sus coordenadas históricas. La actitud retrógrada, inmovilista, de esta burguesía es clara desde la crisis de 1898, cuando con la independencia de las colonias americanas, la burguesía busca un nuevo tipo de base para establecer una alianza con el Estado español, marginando al proletariado, clase que nunca iba a recuperar sus derechos.

La guerra civil viene a dar el golpe final a la pequeña burguesía, a la familia de los Ferrer: «La guerra y luego esta inflación y la baja constante de valores, que nos ha ido arruinando mientras cuatro enchufados se hinchaban con el estraperlo, como ahora con la estabilización» (269). Es el padre de Raúl, pequeño inversionista, fundador y gerente de una empresa, quien emite un juicio sobre la inmoralidad de la postguerra y la constante degradación de las relaciones humanas: «Dijo que antes, incluso en tiempos de la República, uno podía confiar en sus amistades, en sus relaciones. En cambio, en el curso de los últimos años había aparecido una fauna de nuevos ricos, fortunas hechas después de la guerra, antiguos don nadie, tipos de ésos que bien apadrinados, con mucho dinero detrás, ligados a los grandes bancos

y amparándose en los poderes públicos, cometen toda clase de arbitrariedades» (94). Este tipo de pequeño burgués, representado por el padre del protagonista, desaparece a causa del pacto instaurado entre la gran burguesía y los grandes propietarios territoriales del antiguo régimen. Es decir, entre los nuevos ricos del franquismo y la oligarquía prefranquista. La crítica contra la grosería del pequeño burgués catalán (585) se extiende a la mediocridad de la alta burguesía (311), y a la oligarquía financiera, grupo de gran cohesión que mantuvo la estabilidad del régimen entre 1936 y 1976. La muerte del padre de Nuria, propietario de una fábrica de papel, tipifica la crisis de esta burguesía catalana: «el presumible triunfo de Amadeo sobre Planas representa, una vez más, reducido a esquema, a ejemplo altamente lucrativo, el triunfo de la oligarquía sobre la burguesía no monopolista» (395). En última instancia existe una pequeña burguesía derrotada y una burguesía nacional dependiente e inseparable del capital financiero internacional. Esta burguesía «nacional», síntesis de la alta burguesía, la aristocracia, los grandes terratenientes y los especuladores de la administración franquista de postguerra, tiene como característica principal su enajenación y parasitismo de Madrid, ya que está interesada exclusivamente en el poder económico, y no en la identidad regional, en el nacionalismo catalán: «De hecho, una sola comparten esa antigua alta burguesía barcelonesa, hoy en declive, y la nueva gran burguesía: su común desarraigo, salvo en lo económico, respecto a la tierra en que han nacido» (565). Tanto la burguesía catalana industrial del siglo XIX, como la del XX, se integró con el centro, es decir, con el Estado nacional, para participar en los beneficios del mercado español.

Respecto al obrero, tanto la pequeña como la alta burguesía lo ignoran como clase por prejuicios de orden tradicional, económico, clasista. Los contactos de Raúl con la clase proletaria son mínimos, si exceptuamos la simpatía que siente por el antiguo republicano Polit, el cual trabaja en la finca de sus padres en Vallfosca (32 y 51). El discurso de Esteva (cuyo padre es director de banco, es decir, perteneciente a la oligarquía monopolista, 212) a Daniel (Raúl) contiene algunas referencias al proletariado catalán, clase con un mayor nivel de vida y una madurez ideológica y combatividad positivas desde el punto de vista de las reivindicaciones económico-políticas (199). Proletariado catalán que, por otro lado, se nutre de la oprimida clase emigrante andaluza y castellana. El fracaso de la burguesía catalana de preguerra y postguerra como clase dirigente en lo político y económico, explica igualmente, según el análisis de Esteva, el total rechazo del proletario como clase: «Y si ya entonces, antes de la guerra civil, la alta burguesía catalana, acuciada por el miedo al proletariado en movimiento, fue

la primera en traicionar su primera causa cuando con Cambó y compañía abandonó la nave del nacionalismo y su tripulación de pequeña burguesía y capas intermedias, al repetir, con la ayuda de Primo de Rivera, la paviada, que tan buenos resultados dio para desembarazarse de la Primera República, después, en la postguerra, no ha hecho más que ratificar su traición al integrarse total y definitivamente en la oligarquía monopolista española, entrando así en una fase aguda el conflicto de sus intereses expansionistas no ya sólo con los del conjunto de la clase obrera, sino incluso con los de sus aliados separatistas» (217). Las referencias al proletariado son ocasionales, marginales y de carácter un tanto populista [14], lo cual evidencia la separación de los intelectuales progresistas del proletariado, así como la reducida actividad de esta clase por la total falta de libertad bajo el franquismo.

*Recuento* nos transmite, pues, la experiencia concreta histórica de la actividad política del autor empírico dentro del conflictivo contexto social en que se educó. Raúl nos comunica una experiencia en relación dialéctica con la realidad social, introduciendo una serie de problemas que emanan de la conflictiva realidad histórica española. El novelista no pretende hacer historia, sino que va extrayendo de su experiencia personal y social el material que va integrando como realidad literaria. La actividad política de Raúl está en función no sólo de la ruptura con la clase a que pertenece, sino que se halla condicionada por el ambiente universitario y esos compañeros de promoción activistas en el período de agitación social de las huelgas de Cataluña de los años 1951-1954 y la fuerte oposición universitaria al régimen de 1956. Los motivos de la entrada de Raúl en el P. C., su encarcelamiento, el sectarismo y fragmentarismo del izquierdismo de sus amigos, explican su confusión y desilusión políticas, típicas de todo un grupo de su generación. Las motivaciones marxistas de sus amigos son igualmente poco convincentes: Tirant y Curial explican su militancia comunista por una cuestión hereditaria y psicológica asociada a la pequeña burguesía (453); Floreal es comunista por haberle fusilado al padre los «nacionales» (80); Aurora, por ser hija de exiliados: «Ella es comunista porque cayó en nuestro grupo; igual podría haber caído en un grupo carlista, y ahora sería carlista» (205), e incluso Esteva, personaje que realiza los análisis políticos más lúcidos, entró en el Partido por «una crisis de conciencia con la consabida reacción contra el medio familiar y social. Es decir, la búsqueda de una solución a problemas personales» (212-213). Uno de los compañeros de Raúl sintetiza en su análisis la actitud del inte-

[14] «Los obreros tienen al menos esta ventaja: que no han sido educados y saben instintivamente lo que les interesa» (583); «el sentido de la realidad está más desarrollado en el obrero que en el burgués» (583); «la otra cara de la memoria, miseria y degradación, siempre susceptible de convertirse en material revolucionario» (584).

lectual izquierdista de los cincuenta: «el intelectual metido a revolucionario se mueve con frecuencia por rencores oscuros, por razonamientos idealizantes, tras los que a menudo se esconde una personalidad hipercrítica y antisocial, enferma, en definitiva. No son los sanos principios del proletariado, los intereses de clase, factores de base económica, inexistentes todos ellos en el caso que nos ocupa» (213). Caso aparte quizá sea el padre de Leo, hombre de otra generación, trabajador defensor de un humanismo socialista y de un trascendentalismo histórico en que el hombre llegará a encontrarse a sí mismo: «Entiéndeme, Ferrer: yo soy, ante todo, un humanista. Es decir, que estoy por el ser humano. Creo en el progreso y en que el mundo, tarde o temprano, dará el salto, del mismo modo que el agua, al llegar a los cien grados, se convierte en vapor. Y tras este salto —llámeles revolución o lo que sea— empezará una nueva era, nacerá una sociedad sin clases, donde a cada uno se le dará según sus necesidades. El mundo va hacia eso, hacia el socialismo, y ustedes, las personas de cultura, los técnicos, los científicos, son los hombres del mañana» (73).

La progresiva crisis ideológica de Raúl está, pues, en relación con la eternización del régimen franquista, la nunca llegada y siempre ansiada revolución y el cansancio natural de la lucha y defensa de unos principios que nunca llegan a realizarse en la práctica. El marxismo de Raúl, como en el resto de sus amigos, es de raíz psicológica, moral (620), y su entrada en el P. C. está determinada tanto por su antagonismo contra su clase y medio, es decir, por su emancipación personal, como por una utópica visión de la historia: «Una decisión que, aparte de representar la consecuencia lógica de sus sentimientos de disgusto y hostilidad respecto al mundo tal cual es, le liberaba de toda responsabilidad objetiva en relación a las verdaderas víctimas de la sociedad actual, obreros y campesinos, desde el momento en que entraba a formar parte de su vanguardia política el partido comunista. Y al mismo tiempo, le emancipaba de todos los principios morales propios del medio en que se había criado, que no podía acatar ni, de hecho, había acatado nunca más que en lo externo. Y de todos los odiosos proyectos de solución personal que la burguesía ofrece a sus hijos, carrera, matrimonio, profesión, objetivos ciegos cuando no cómplices y aberrantes frente a una tarea como la que se había propuesto, ante la empresa en cuyo desarrollo iba a tomar parte: la transformación del mundo por la violencia» (586).

*Recuento* supone una reconstitución de la realidad social, una filosofía de la historia a través del personaje Raúl, personalidad sublimada de las frustradas aspiraciones revolucionarias del propio Luis Goytisolo. La obsesión de este personaje es el problema de su identidad, problema

típico del esquizofrénico, portador de una conciencia reificada. Raúl sufre una confusión ideológica, porque los valores de la sociedad no satisfacen sus aspiraciones, lo que da lugar a una serie de alienaciones: *a)* social, contra las circunstancias objetivas y principios de la burguesía; *b)* sexual, contra las normas procreadoras de una moral católica represiva; *c)* existencial, es decir, intento de superación de una forma de vida inauténtica; *d)* psicológica, por la separación de su trabajo y el fracaso del proyecto de su vida («no haber llegado a ser nada», 470); *e)* política, desilusión con el P. C. El proceso de identificación supone asimismo la ruptura con el super-ego, es decir, la tradición o normas morales introyectadas. La exploración de esta serie de enajenaciones constituye un intento por humanizar la realidad. Desde esta perspectiva, la tipicidad del personaje principal adquiere una proyección universal. El proceso de degradación del héroe comporta una crítica realista sobre la imposibilidad de fundar valores transindividuales [15] en el estado actual de la sociedad española. Esta crítica que no implica una renuncia a la trascendencia del movimiento de la historia, es decir, al devenir histórico del hombre.

En el desenajenante proceso de Raúl, el último capítulo presenta el estadio clave en que el personaje descubre su identidad en la literatura, en esa vocación de escritor apuntada en el campamento de milicias y en la cárcel. El arte, pues, como salvación que organiza y da sentido a la confusión del protagonista. La literatura para Raúl, *alter ego* de Luis Goytisolo, ha dejado de ser simple reflejo de una crisis ideológica para convertirse en una realidad literaria autónoma, en que la forma se hace contenido: «La sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra, el triunfo de una huelga que sea al mismo tiempo el triunfo de una toma de conciencia, el vacío moral de quienes llevan una vida disoluta al margen de todo compromiso con la sociedad y demás cosas que se escriben, descripciones, diálogos, relato, monólogo interior, contrapuntos y puntualizaciones, los qué hay —dijo Juan—, los encendió un cigarrillo, los ella

[15] «La novela de héroe problemático es, también, por su misma estructura, crítica y realista; constata y afirma la imposibilidad de fundar un desarrollo auténtico de la personalidad de otra forma que sobre los valores transindividuales de los que la sociedad creada por la burguesía ha suprimido, precisamente, toda expresión a la vez auténtica y manifiesta.» L. GOLDMANN: *Para una sociología...*, pág. 238. La enajenación de Raúl no es individual ni afecta sólo a la sociedad española, sino que hay que considerarla como una variante de la enajenación que sufre todo individuo en la sociedad de consumo, según la tesis de este crítico: «Aujourd'hui, sauf pour quelques milieux dirigeants extrêmement limités, l'homme, l'individu même, trouve progressivement de moins en moins de secteurs de la vie sociale dans lesquels il peut encore avoir de plus en plus un être à qui on ne demande que d'exécuter des décisions prises ailleurs, en lui assurante en échange une possibilité de consommation accrue, situation que implique bien entendu un rétrécissement et un appauvrissement dangereux et considérable de sa personnalité». *Marxisme et sciences humanines*, París: Editions Gallimard, 1970, pág. 34.

soltó una carcajada, etc., tan pesados de leer como de escribir, incluso cuando se trata de un productivo medio de ganarse la vida». ... No, nada parecido a eso. Al contrario, la sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica» (622-623).

La estética como principio conciliador de la razón (represión) y el placer (liberación), es decir, la estética como oposición (antagonismo) y reconciliación del sujeto histórico consigo mismo y el pasado, explican el predominio de la imaginación en el resto de la tetralogía. Esta forma de rebeldía contra un orden social cosificado no supone un escapismo, sino un medio de profundizar la realidad. La fantasía en el resto del ciclo —*Los verdes de mayo hacia el mar* y *La cólera de Aquiles*— opera como ejercicio de la libertad.

*Recuento* constituye, pues, un análisis de las tensiones de la sociedad española de postguerra y el fracaso de las esperanzas de los que padecieron el totalitarismo de postguerra y se encontraron inmersos en la sociedad de consumo sin que el país hubiese experimentado los supuestos cambios revolucionarios de este período de transición. La experiencia personal de Raúl, el personaje principal, tipifica las esperanzas y frustraciones de un grupo social privilegiado: el de la burguesía. La memoria biográfica es el vehículo que va ordenando, construyendo e interpretando el texto, mediante la recreación de toda una serie de degradadas relaciones que conducen, finalmente, a una toma de conciencia del personaje.

La biografía moral cede en *Los verdes de mayo hasta el mar* [16] a la importancia de la organización del mundo representado (narrador/narrado/lector). El conflicto del personaje principal, Raúl, con el medio social se traslada de Barcelona a un pueblo costero, Rosas, microcosmos de la sociedad de consumo de los sesenta. Es decir, a una España que a partir de 1959 se va integrando en el mundo capitalista regido por los Estados Unidos, mediante un proceso de industrialización que supone un marcado progreso que afecta a todos los sectores sociales. La crítica adopta, en este relato, un tono sarcástico, resultado de la crisis ideológica del protagonista, ya que pese a no haberse producido el esperado cambio revolucionario en las estructuras españolas, el país experimenta un evidente progreso económico por el turismo y la inversión extranjera. El narrador dirige sus ataques contra la democratización de la vulgaridad, que lleva aparejada la mejora del nivel de vida del español: «La misma clase de catalán que aquí y ahora, en su calidad de promotor, constructor, especulador, propietario, indus-

[16] Citamos por *Los verdes de mayo hasta el mar*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976. Las citas con los números en paréntesis se refieren a esta edición.

trial hotelero, esto es, de beneficiario más inmediato de los ingresos que en tan diversos conceptos supone la afluencia turística, se dejaba ver cada vez con mayor frecuencia... Y junto a esta clase de catalanes, disfrutando asimismo de los esparcimientos que puede ofrecer una soleada jornada dominical, las chachas y los charnegos, obreros de la construcción, peones, camareras de hotel, chicas de servicio venidas con sus señores, artífices materiales de las diferentes operaciones centradas en lo que fue un típico poblado de pescadores, es decir, la puesta a punto del negocio, todos, pescadores o ex pescadores, charnegos, turistas, hombres de empresa, todos integrados de un modo u otro en ese negocio, todos contribuyendo a su desarrollo en beneficio de todos, como si sobre un mismo sedimento ibérico se hubieran ido asentando y superponiendo en pacífica convivencia sucesivas hordas invasoras, a modo de estratos geológicos, griegos, fenicios, romanos, vikingos, visigodos, tártaros, sarracenos, apaches, sagitarios, cada uno en su sitio, pero juntos; a diferente nivel, pero en su mismo terreno; a lo sumo, un tanto degradados justamente por el hecho de su imposible integración» (87-88). Por lo que respecta al sector de los intelectuales de la pequeña burguesía, se reiteran los signos de aburrimiento y hastío que caracterizaban a los personajes de *Recuento.* Por otro lado, el cambio económico (dentro del inmovilismo histórico del país) se ha producido, según el narrador, sin una industrialización nacional y con el apoyo de la parasitaria burguesía catalana, interesada solamente en el puro beneficio económico más que en las reivindicaciones regionalistas: «la comarca acabó, no obstante, constituyendo la primera firma exportadora de tapones de corcho de Catalunya, con oficina central en Londres...» (194-195).

La irónica secuencia de dos universitarios en busca de la esencia de Catalunya —tópico noventayochista que corresponderá a Castilla— concluye con una acerba crítica contra el catalán, representante de la pequeña burguesía en ascensión, clase parasitaria y complementaria de la alta burguesía: «las palabras clásicamente catalanas, mera exteriorización de la inmanencia de los valores que le son propios, hombres valents, trempats, eixerits, hombres, en suma, done la empenta se armoniza a la perfección con el *seny* irònic y la más seriosa formalitat. Encontramos sin haberlo buscado: contaminación española a todos los niveles, servilismo, rapiñería, trapacería, corruptela, prostitución esencial, ambientación *typical spanish,* sin que faltaran siquiera los toros y las flamencotas. No encontrando: su país y su gente, sus tradicionales tradiciones. Encontrando: la codicia convertida en norma de conducta y la comisión o porcentaje en modelo de relación humana, rasgos impu-

tables no tanto a elementos foráneos cuanto a los específicamente catalanes» (92-93).

Respecto a *La cólera de Aquiles* habría que apuntar que es un relato donde importa el proceso autónomo de su construcción mediante las diversas lecturas que nos propone. La carga social se concentra en el relato enmarcado, *El Edicto de Milán*[17], escrito por Matilde, la protagonista de *La cólera...*, bajo el pseudónimo de Claudio Mendoza. En Lucía, el personaje principal de *El Edicto*, se pueden rastrear rasgos biográficos del propio Luis Goytisolo, que, en parte, encontramos en otros personajes secundarios. Este relato lleva implícitamente la condena de Lucía por su claudicación y falso espíritu revolucionario en el París antifranquista de los sesenta. Cansada de los «falsos bohemios y falsos revolucionarios, hijos de papá bajo cuya buscada apariencia radical ocultaban apenas sus miedos, sus mezquindades, sus frustraciones» (47), Lucía vuelve al contexto pequeño-burgués del que salió. La falsedad de los personajes en *La cólera* proviene no sólo del grado de enajenación alcanzado por este sector, sino por el hecho de que su interés es puramente funcional en tanto en cuanto sirven como piezas estructurantes en la creación de una autónoma realidad literaria.

La ironía, tanto en *Los verdes* como en *La cólera*, surge como reacción escéptica e inconformista, como reacción humana ante una crisis o situación conflictiva, es decir, ante la existencia del hombre que ha alcanzado una peligrosa y engañosa normalidad.—*JOSE ORTEGA (600 70th St. KENOSHA, Wis. 53140. USA).*

# SEGUI Y LA PINTURA CONTEMPORANEA

*Il faut être de son temps.*
DAUMIER

ANTONIO SEGUÍ: CÓRDOBA-PARÍS, PARÍS-CÓRDOBA

Hay gente tan ligada al terruño, con un cordón umbilical tan indestructible, que donde quiera que vaya lleva consigo a su propia geografía, a la atmósfera donde ha vivido los años singulares de su vida, que son sin duda los de la infancia y la adolescencia. Ese es el tiempo que lo marca a fuego al hombre futuro. Es la sangre y la lengua y el

[17] Citamos por *El Edicto de Milán*, Barcelona: Ediciones Originales, 1978.

*humus* que se arrastran donde uno vaya y aunque no se lo quiera. Seguí es uno de esos claros casos de fidelidad a la provincia que se carga en el corazón, que se vuelve imponderable nostalgia, como si se tratara del edén adonde hay que volver o la Itaca donde Ulises va a reencontrarse con su perdido hogar. Bien entendido y sentido, el hogar es ese determinado lugar de la tierra donde se aprendió a amar, a querer la vida, a descubrir el mundo, a ver con las propias pupilas las cosas de un universo que luego sería cada vez más rico, más desconocido, más imponderable. Pero aquella parcela primaria tiene sobre todos los demás sitios del mundo el incomparable valor de ser el solar donde aun sin saberlo se escuchó al pájaro que habla, se oyó la fuente que canta y se vio al árbol de los frutos de oro. Y hacia ella tira esa raíz conmovida y profunda del hombre que se llama corazón. Por ella se produce siempre, un día u otro, este año o el más lejano, el retorno del hijo pródigo, que abrirá de nuevo los ojos sobre aquel contorno de sus añoranzas, que aunque ahora se muestre completamente transformado por el tiempo, no impedirá que el hombre —el artista— se reencuentre espiritualmente con esa tierra y que, sin que nadie lo perciba, él esté escuchando, *como antes,* al pájaro que habla, a la fuente que canta y contemplando al árbol que da frutos de oro.

Por eso el artista puede ser de Córdoba y residir en París —residencia en la tierra de los hombres—, pero esta radicación es una especie de simbiosis donde se mezclan los dos sitios, las dos latitudes, y sobre las cuales se impone, allá en su profundidad, la primera tierra del sentimiento, la tierra que nos hizo entender que tenemos un destino que cumplir y que ese destino, ese lugar donde nacimos y vimos también nacer el mundo, tiene siempre una significación trascendente, una imponderable significación, tal vez metafísica, mágica, como si vivir fuera recordar ese edén y reencontrarlo en nuestra actitud ante la existencia, recuperarlo como si creáramos de verdad nuestra vida, como si fuéramos los dueños únicos de nuestro destino en el mundo, el ser entero en plenitud.

Córdoba-París, París-Córdoba: dos términos de una conjunción humana y artística que en Antonio Seguí se ensamblan humana y trascendentalmente en lo más soterrado de su energía creadora.

Quizá mientras más viva permanezca la tierra —el antiguo edén o solar nativo— en la sangre del hombre, más universal se vuelva su espíritu, más abierto a la imponderabilidad del mundo, como en la extraordinaria circunstancia del estupendo Pablo Picasso.

Córdoba-París, París-Córdoba. Principio y fin de una parábola humana y artística, principio y fin de un periplo cuya magnífica continui-

dad y relación íntima se dan indeclinablemente en el ser total que es Antonio Seguí.

## RETROSPECTIVA

Visto esquemáticamente y en grandes líneas generales, Seguí es primero un expresionista, cuya sensibilidad social, en una actitud evidentemente americanista, lo lleva a interesarse por las antiguas culturas precolombinas, tales como las de México y las de Guatemala, y los trabajos que hace en esa época, como se verá en su primera exposición individual realizada en Córdoba en 1957, muy joven todavía, llevan esa «marca». Luego y a medida que se va adueñando de sus propios medios y desarrollando sus capacidades de expresión, pasando por una etapa neofigurativa que será en seguida superada, Seguí deja fluir cada vez más su vena humorística; su actitud satírica ante la realidad se configura en él con claridad y con fuerza. Quizá puede verse en esta tesitura algo de un Goya moderno, de un Daumier actualizado, de un Bacon atenuadamente surrealista y despojado de crueldad. El pintor que pinta por placer, goza en apreciar esos aspectos cómicos o regocijantes que le brinda su contorno. Su lápiz se vuelve más mordaz y más cáusticos los «tonos» que adquiere su color y la flexibilidad de su forma plástica. Las obras de su primera etapa están llenas de una jugosa vitalidad, de un desenfado que con el tiempo se volverá más preciso y contundente. Sin duda, que Seguí se deleita con estos enfoques del entorno social, se divierte plasmando esos «personajes» que lo atraen pintorescamente y que pasan a constituirse en elementos primerísimos y en planos esenciales de sus cuadros futuros, en una verdadera galería seguiniana.

Esta penetración del artista en la realidad lo va acercando naturalmente al Pop Art, y lo hace recoger elementos que aquella corriente le ofrece, tales como fotografías y grabados tomados de diarios y revistas populares, recursos publicitarios de toda índole, flechas, líneas de punto, rayas e indicadores que antes podían haber parecido antiartísticos, es decir, todo un cúmulo de cosas que integran la aparatosa y dominadora vida moderna empiezan a desempeñar un papel en los trabajos de Seguí, a quien no parece escapársele nada de esa inmensa y desbordante circunstancia social y vital. Pocas sensibilidades plásticas como las de este artista tan abiertas y atentas al mundo y a los mundillos del siglo XX. Todo lo mirará, todo será objeto de su observación y será llevado cáusticamente a sus cuadros. Inocente, pantagruélicamente, Seguí devora la realidad contemporánea en sus diversos pla-

nos y la recrea en su obra, la inserta en un gran mural disperso y totalizador de sus circunstancias sociales. Por esto, frente a Seguí hay que estar atento al matiz sardónico siempre presente en sus grabados, hay que percibir el juego irónico de su lápiz, la burla que protagonizan las figuras que maneja, de acuerdo a una técnica muy propia y a una concepción del cuadro, del tema y del arte que no son sólo originales, sino que están en una perpetua búsqueda, en el acucioso interés por aquello que, según un ambicioso juicio, su obra hace tiempo que ha logrado apresar.

## La estética social de Seguí

Acaso alguna vez ciertos espectadores puedan haber extrañado la falta de síntesis, de motivación centrada en un punto de esta obra. Los óleos, los grabados y las litografías de Seguí, en una segunda época y hasta comienzos de 1970, desbordan de personajes, de objetos, de elementos, cuya valoración se le escapan al lector común de un cuadro. Es que el artista quiere decir muchas cosas a la vez, cada obra suya tiene una pretensión muralista. Hasta que un día encuentra el recurso de las «series» para explicitarse en un tema central, en un solo motivo convergente. A través de las «series» su pensamiento tentacular encuentra las síntesis precisas que antes algunos podían echar de menos. Cuando el artista quiere expresar la realidad social, múltiple y diversa, tropieza con la dificultad de no poder decirlo «todo» en un solo cuadro, en una obra sola. Necesita un mural para conseguir esto (no podemos dejar de recordar en este momento a los grandes murales mexicanos que poseen una significación tan amplia y tan rica). Pero las series suplen ese tipo de mural; constituyen, a su manera, un mural. Cada serie puede verse como *un mural* —ampliamente considerado— acerca de un tema que lo ha preocupado y obsesionado hasta conseguir verterlo, fijarlo allí en sus varias caras o ángulos de vista. Pintor de «ideas», creemos que Seguí partió siempre de una idea bien elaborada, arquitecturada en su mente y que en el fondo correspondía a su ubicación social, a su ubicación en el cosmos. Claro que esto no impedirá jamás que el artista pueda salirse de la idea madre o que esa idea tome luego otras derivaciones; en eso actuará su imaginación, el poder interior, subjetivo, que gobierna toda tarea realmente artística.

Con el tiempo, al devenir cada vez más dueño de sus temas y de la forma de realizarlos plásticamente, esto le permitió hacer su obra en series de cuadros sobre un mismo asunto, acerca de una idea general: la serie de los botes, la serie de los elefantes, la serie de los perros, la

serie de la casa, la serie de los retratos de familia, la serie de los paisajes de Córdoba, como ahora la serie de los parques nocturnos. Es decir, su concepción fundamental de la pintura como un medio, como forma al servicio de otro fin superior que es el hombre mismo, le fue dando cada vez mayor seguridad y dominio no sólo técnico, sino interior de sus ideas y de sus afanes. Lo que él buscaba estaba allí, en la realidad —esa cantera inmensa, exterior e intrínseca al mismo tiempo, diversa e inabarcable.

Creemos que esa actitud corresponde a una ambición coherente, que podría rebasar los límites de la pintura simplemente entendida como «arte» —como color, como deleite espiritual, estético— y no, *además*, como el medio para transmitir una visión acuciante del mundo, para formular una revelación social, para dar su más amplio y contundente *testimonio.* Una pintura que es concebida no sólo desde el espíritu del artista, sino también, en el más alto sentido, de una ideología al servicio de lo humano, donde el pintor necesita apoyarse en una serie de cuadros para poder dar su «mensaje», su visión de la realidad, sin esa disgregación y esa unilateralidad que concluye siendo cada obra por separado.

Quizá cuando pase el tiempo, cuando nuestra época cobre toda su perspectiva dentro de la historia, se verá mejor a esta obra de múltiples significaciones como un verdadero testimonio de dicha época, que, en definitiva, eso constituye. Allí se apreciará mejor cómo el factor sociológico es tal vez el mayor de los imponderables —fluidos ingredientes— que esta obra atesora, su motivación más concitante. Posiblemente entonces los críticos hablarán de la genuina estética social de Seguí.

### «Usted hace la historia»

Siendo Seguí un artista que goza con especial fruición del hecho estético, desea que el espectador participe de su misma satisfacción físico-espiritual y que, además, intervenga de alguna manera en su extraordinaria aventura plástica. Aventura en el mejor sentido, que a veces puede resultar disolvente, si se quiere, pero positiva en el fondo, fecunda en el porvenir que tiene y que conducirá a nuevas manifestaciones de la pintura, a nuevas actitudes de los pintores en general. Porque quizá sólo aventuras de este género salvarán al arte de su hipotética desaparición y obligarán a la gente a volver los ojos y la inteligencia sobre él. Y porque quizá el arte no resume naderías ni virtuosismos ni ninguna forma de pasatismo más o menos decorosos,

sino que responde a una necesidad y a una actitud vital profunda donde el artista se juega sencillamente la existencia. Pero el artista se puede jugar la existencia precisamente «jugando», dándole a su obra una proyección y una intención que se apartan de las reglas del juego y que inventa sus propias reglas. ¡Ojo entonces con este pintor burlón! ¡Ojo con sus obras rabelesianas! Porque todo esto cumple un doble juego: ofrece el juego al espectador y éste participa —debe participar— y se ríe celebrando la sátira. Pero después de la risa viene, inevitablemente, la conclusión seria sobre el asunto, el enfrentamiento sin tapujos con el tema; y el tema resulta ser la vida misma, la sociedad convencional eludiendo o trampeando a la primera. Por eso creemos que, en definitiva, la pintura de Seguí plantea o quiere vehementemente plantear el problema fundamental de la verdadera existencia en oposición a una existencia prefabricada, dirigida o impuesta a cualquier nivel que se la quiera tratar. Y ello está dado a través de una obra que rechaza lo falso, lo normalmente consentido como «artístico» o como «bello», para darnos una nueva y auténtica manifestación del arte vigorosamente sostenido por la vida a través de sus más sanas y jocundas maneras de expresarse.

Consideremos, por ejemplo, esos cuadros surrealísticamente burlones donde, en uno de ellos, un hombre elegantemente vestido y peinado a la gomina, está sentado en el piso de una habitación en la cual crece la alfalfa o la avena, o aquellos otros de «Los sacalengua» o los que tienen un zapato sobre la cabeza, etc. O recordemos la serie de los «Veinte ejercicios de estilo alrededor de los botes», donde las situaciones eran evidentemente ficticias: hombres y mujeres vestidos de fiesta subidos en sendos botes o a la orilla del agua adoptando posiciones ridículas o merecedoras de una sonrisa. Todos ellos especulaban con la seriedad de sus actitudes, lo cual contrastaba graciosamente con la frescura y la expansión de la naturaleza que los rodeaba.

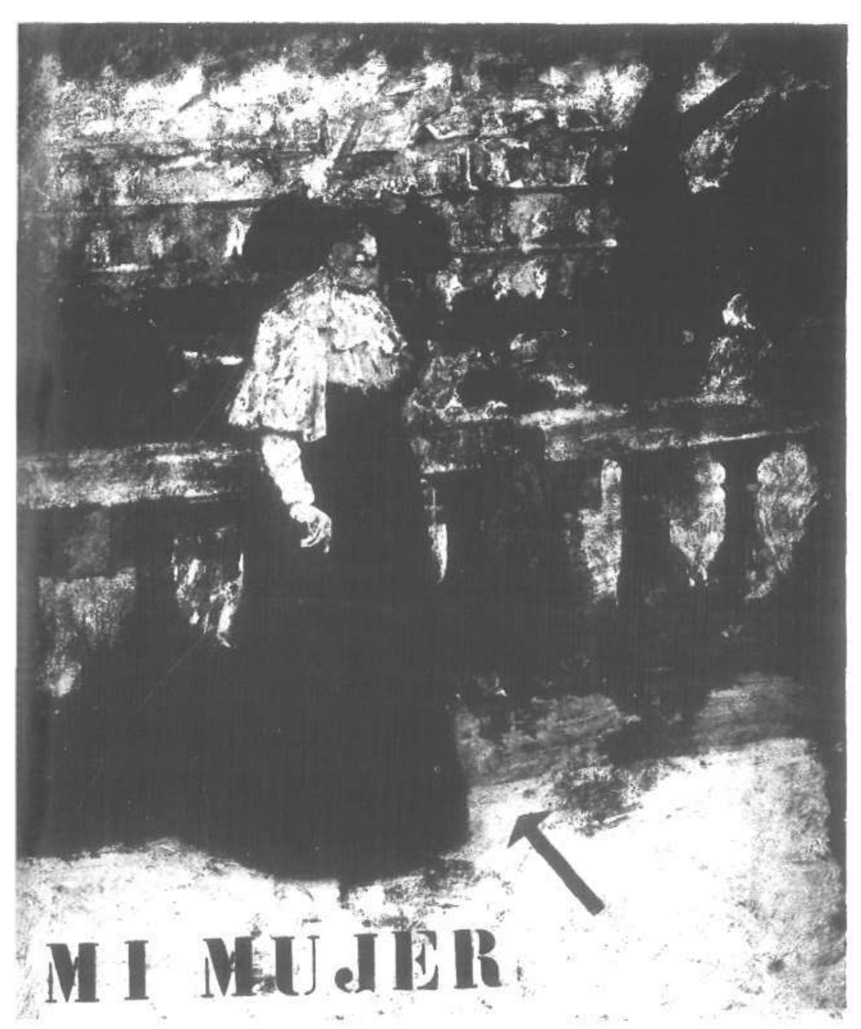
Estos simples recuerdos —entrecruzados por obras tales como «Usted hace la historia» o muchas similares— nos pueden dar una idea de largos años señalados o rubricados por una obra múltiple en sus expresiones y completamente original en su realización, llena de sorpresas, de misteriosas asociaciones, de asombrosos ensambles de materiales y de elementos plásticos, donde a veces el absurdo desempeña un papel desopilante, extremado por verdaderas travesuras de «*enfant* terrible», que el espectador no acaba de comprender en todas sus implicaciones y que prosiguen dentro de un vasto circuito por él mismo establecido.

De estos recuerdos podemos saltar a la serie de los perros, ejecutados con una seguridad y un equilibrio clásicos, que componen otro tipo

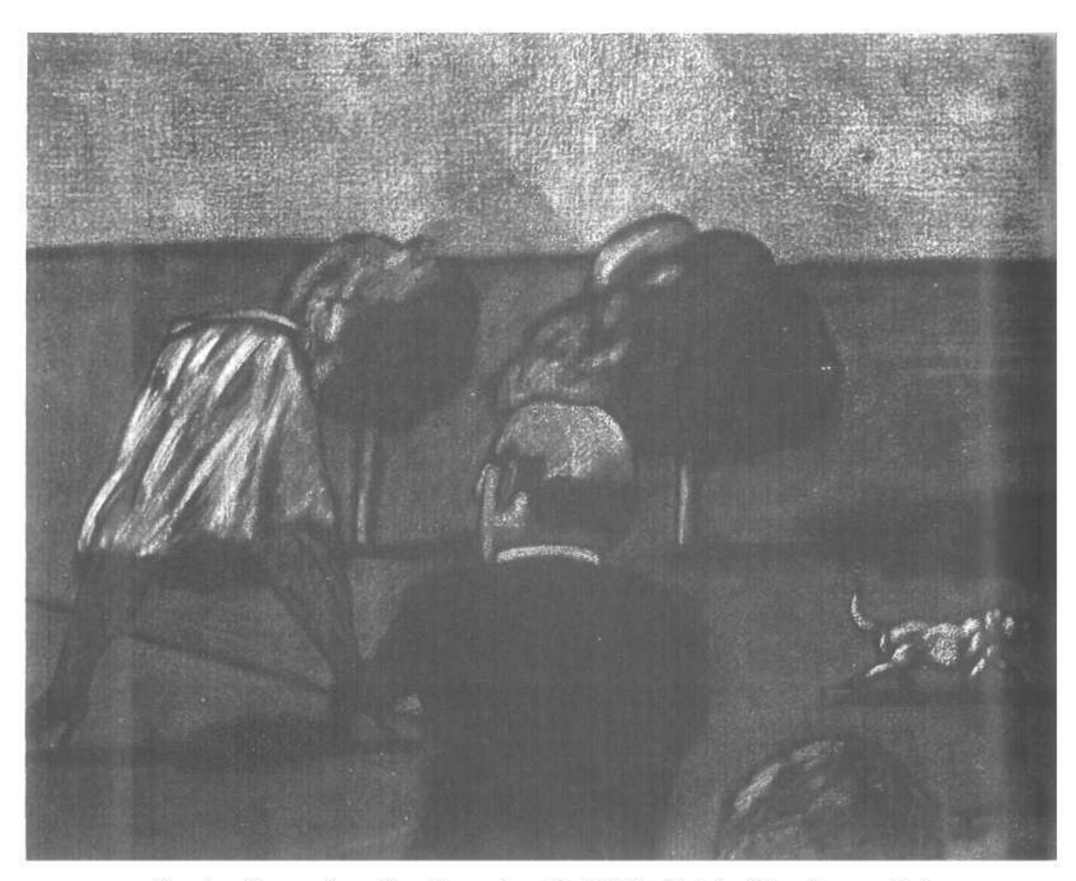
de «mural» a la manera seguiniana, pero siempre buscando nuevas expresiones y formas insólitas de sorprender al espectador, como inmediatamente lo veremos en la serie de los elefantes. En estos trabajos, Seguí accede a un tipo de belleza mágica, penetra en un mundo de criaturas monstruosas y naturales que dominan un paisaje sumiso, doblegado a la fuerza y a la fascinación de esos animales. Seguí ha creado elefantes nuevos, como los que señalaba con los números 9 y 12, respectivamente (con una técnica talentosa que tomaba bastantes elementos de la fotografía, reafirmando su inclusión en el Pop Art), que asumen los contornos de una realidad biológica desmesurada, dominadora y expectante a la vez. Aunque también debemos referirnos a los pájaros que figuran dentro de la misma serie: los cuadros que entonces llevaban los números 7 y 10, respectivamente. Son pájaros encantadores y misteriosos, aves desconocidas, con una increíble gracia poética, que contrasta con la figura uniformada que asume una mínima dimensión en éstas como en otras telas donde la mordacidad del pintor descubre una sonrisa astuta...

La reflexión que absorbe el espectador ante cualquier exposición de Seguí es que allí hay mucho para ver y pensar. No en balde han sido elaboradas esa cantidad de seres, de animales y de personajes que Seguí ha plasmado hasta crear con ellos una galería extraordinaria, que va desde su contorno social hasta la aprehensión de otro mundo de sugerencias y de alusiones, donde el artista revela su facultad creadora y su capacidad para penetrar en otras zonas misteriosas y mágicas del arte en las cuales antes no se había aventurado. Es decir, que críticamente Seguí ha ido acentuando las situaciones ridículas, el clima de humor en que ubicaban al espectador sus trabajos, con una goyesca, pero personal visión de la realidad social de nuestro tiempo, vinculadas muchas veces con otras implicaciones ciudadanas que le atribuía, para ir luego incorporando a su obra otro mundo donde lo interior y lo extraño desempeñaban un nuevo papel artístico. De esta forma, Seguí completaba una concepción cada vez más vasta de su aventura plástica y, a la vez, de la vida y del universo, convencido de que al mundo hay que transformarlo, que hay que cambiar la vida, como quería Rimbaud.

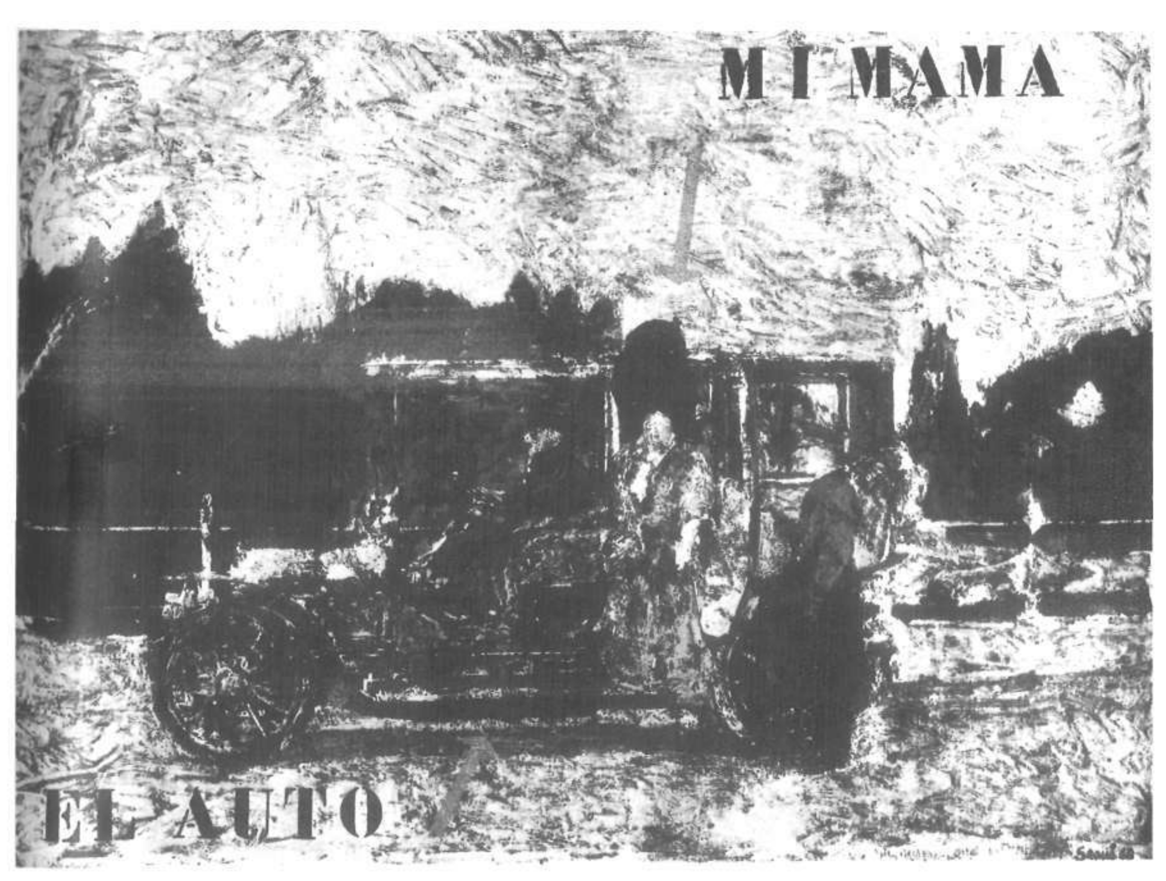
No importa que a veces su obra absorba elementos que fueron comunes a pintores de ésta o de otras épocas, lo que interesa es la transformación personal de estos medios que se amasan dentro de una concepción y de una realización tan particulares del tema, como ocurre con Picasso, que asimila todo lo que se le ofrece y lo incorpora a su propio estilo y a su propia estética, siempre renovada y abierta.



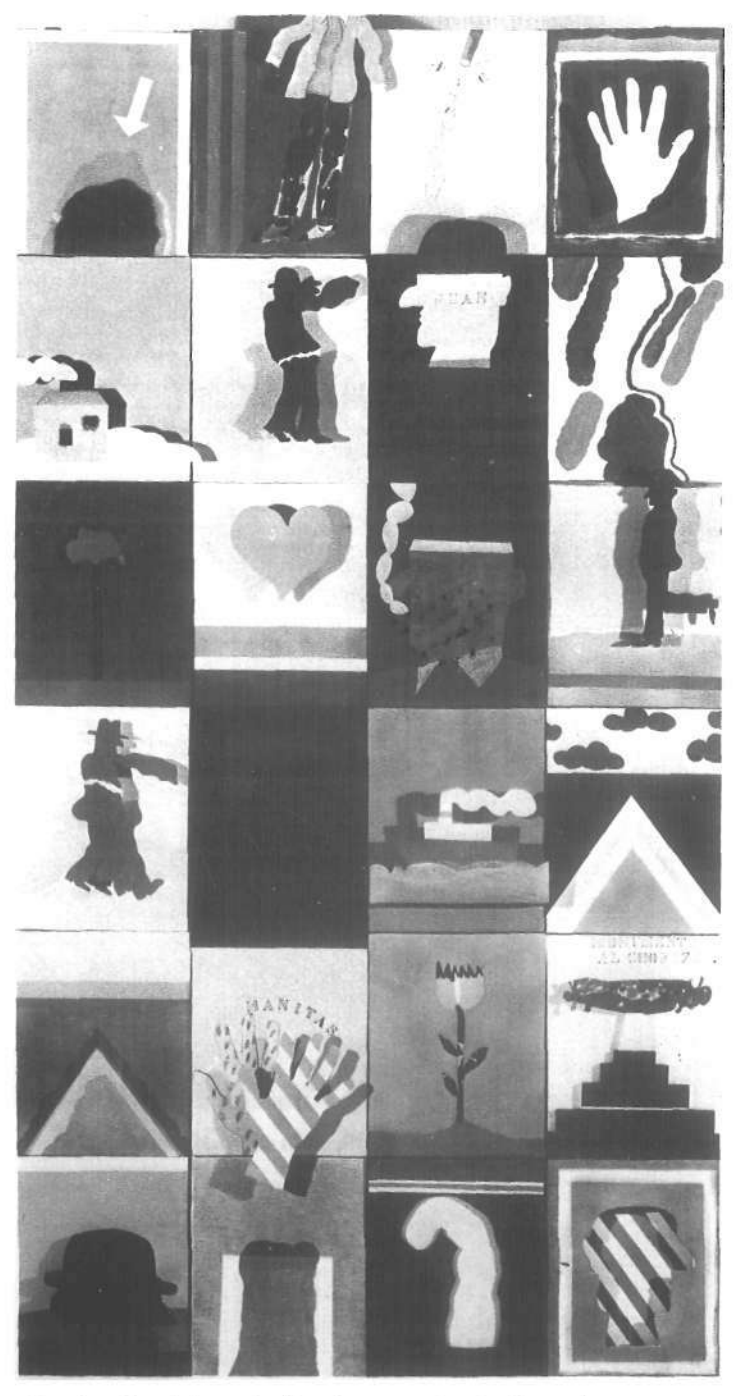

SEGUÍ: *«Mi mujer» (1961), óleo. Museo de Arte Moderno, París.*



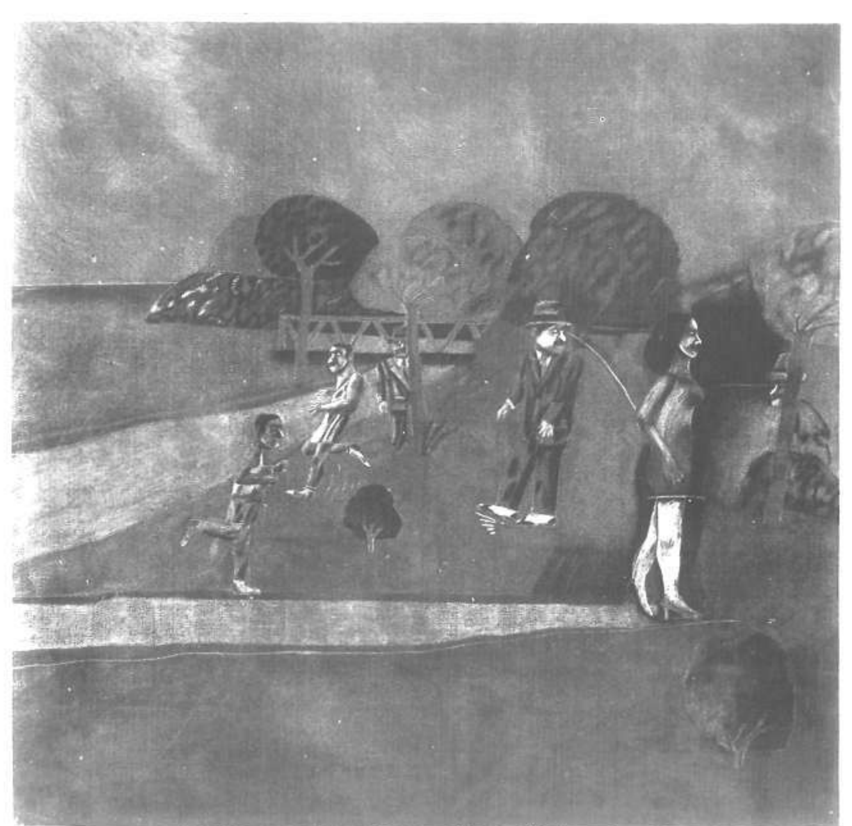
SEGUÍ: «*Escena de calle*», *óleo sobre tela (1974). Galería Mina Dauset, París.*




SEGUÍ: «*Oleo*» *(1963). Colección Montenay, París.*

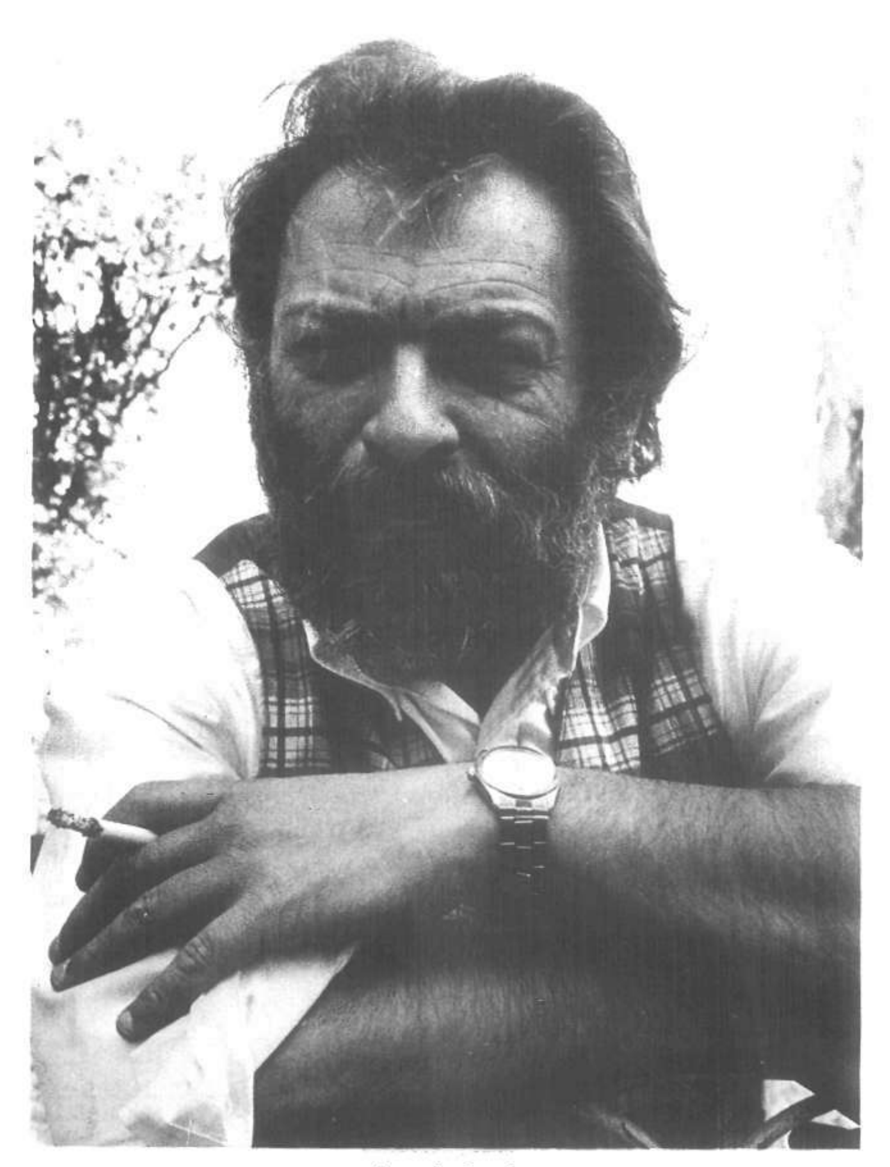



**Seguí:** *«Usted hace la historia» (mural, detalle). Oleo y cologe sobre madera (1966/7).*



SEGUÍ: «*Dame scrutée et coureurs de fond*» (1979).





*Antonio Seguí.*

El día que el mundo tenga una o dos docenas de pintores como Seguí habrá ganado la paz. La habrá ganado con sátiras y con las consiguientes risas y sonrisas. Si el mundo debe cambiar de verdad, será rabelesianamente y a carcajadas, burlándose de los que ostentan, como un privilegio afrentoso, el poder de los que, de cualquier modo, denigran la condición humana. Contra la fuerza organizada no hay otro medio más poderoso y eficaz que la sátira, el guiño burlón, el chiste certero y caricaturesco. Esto en el lugar común de todos los días, en el aprendizaje cotidiano. Pero cuando esto se hace con arte y dentro del arte establece un nuevo plano para las relaciones dentro de la cultura, crea una nueva posición detonante y llena de energías fluyentes, cuyo radio de acción es imposible prever y calcular.

Sólo a partir de una actitud espiritual que establece relaciones con la sátira y con la captación del perfil histriónico de las situaciones, la burla social establece un poder, afila su demoníaca y arcangélica arma. O más bien esta metáfora: la risa es el poder de los dioses. Por la risa los hombres se vuelven dioses. A la inversa, algunos han querido asociar la risa a una particularidad satánica. Por ella los hombres aprenden a pensar de otra forma, a mirar las cosas de otro modo y se les descubre el costado flaco, el aspecto caricaturesco que tienen los individuos cuando actúan como «personajes». El poderoso o el armado hasta los dientes quedan sencillamente en ridículo; el gran señor de los billetes cuantiosos, el «actor» lleno de suficiencia, se desinflan. Esta formidable desmistificación ha sido siempre operada por la sátira y la condigna risa. Desde la antigüedad, los poderosos han temido a los críticos mordaces y a los artistas desprejuiciados, cuando no burlones. El *Satiricón* no es sólo el retrato desenfadado y múltiple de las costumbres de una época, sino, a la vez, la caricatura despiadada y rotunda de un imperio podrido en sus vicios.

Es la misma acción corrosiva que desarrolla Chaplin en *El gran dictador:* la burla disparatada e implacable que el bufo hace del «superhombre» alemán, que llevó al mundo al borde del desastre total. Las parodias de Charlot nos dejan una inmensa enseñanza. Nos muestran que los hombres tenemos en nuestro espíritu y en nuestra inteligencia armas poderosas que bien manejadas pueden echar abajo los tronos.

El gran maestro de Seguí fue y es el placer de pintar. Al pintar por goce, el artista capta los lados graciosos que le ofrece la existencia y la vida social rica en ellos, las bufonadas que le brindan los grandes hombres del espectáculo universal, esos efímeros, pero muchas veces

crueles y terribles actores adueñados de la escena política del orbe. Contra los poderosos, la sátira; contra los crueles, la risa. Hay que descubrirles el lado flaco y hay que ridiculizarlos en su solemnidad y en su falaz aparato. He aquí una empresa para el arte, para la pintura, sobre todo capaz de plasmar esos tipos grotescamente soberbios que dejan las marcas de su yugo en una sociedad débil e indefensa que debe soportarlos. Los grandes plásticos de espíritu noblemente satírico encontrarán los caminos que conducen a la demolición de estos mitos, mediante el humor, el ataque implacable de la mofa contra los que se adueñan de las posibilidades y medios que corresponden a todos, pero que son disfrutados y manejados por los más audaces y los más favorecidos por las circunstancias y las oportunidades. Y el resultado inmediato de esta obra es la risa, el regocijo que este hecho estético-satírico produce. La risa hace felices o menos desdichados a los hombres y los vuelve mejores y más humanos; les enseña el no fácil camino de la tolerancia: dejar que los hombres vengan a nosotros y dejar que los hombres vivan libremente.

Seguí ha partido de una visión humorística de la realidad, de una percepción irónica de las debilidades humanas, que llevadas a un plano social pueden constituir simples tics aparatosos y solemnes, dignos de ser ridiculizados o que paradójicamente se convierten en energías que obran represiva y coercitivamente sobre los demás.

Si un gran artista puede ser un revelador de las cosas trascendentes e importantes de la vida y del mundo, también puede ser, dicho con toda seriedad, un gran bromista (un bromista inmortal es Rabelais, o Petronio, o Chaplin, etc.). En esta corriente última que absorbe la anterior, se inscribe, creemos, Antonio Seguí, cuya ascendente y notable carrera deberemos ver con algunos pormenores.

Tal vez haya numerosos ángulos de vista para estimar esta plástica tan diversa. Se puede pensar que Seguí destruye un mito y crea otro (¿y no es casi siempre ésta la función social de la plástica moderna y de todo el arte verdadero?). Destruye el mito de la sacralidad social, de lo social como forma dogmática de un orden cerrado y excluyente o solemnizado. La sátira es siempre así: parte de la negación de algo para convertirse en la afirmación de otra cosa o situación distintas. Se burla de lo que ve, pero luego, con seriedad, da cuenta de su personal enfoque. El resultado concluye siendo un punto de vista mordaz. Los puntos de vista de Seguí son siempre múltiples —lo que evidencia la riqueza de su espíritu—, las interpretaciones que sume su obra engendran estimaciones diversas. Cuando en un baile de máscaras todos se quitan el antifaz o la careta, sorprende la variedad de los rostros, la

multiplicidad de las expresiones. Quizá, a juicio de Seguí, el hombre socialmente considerado, sea un *posseur*. Posa para la sociedad, se disfraza con convencionalismos para asombrar a los demás, para influir en ellos. Enfocarlo y descubrirlo en el momento de sus poses, es un modo de hacer crítica social destructora y creadora a la vez, y quizá ése sea el eje sobre el cual se mueve el sentido más importante de esta plástica, muchas veces desconcertante cuando no deja ver bien la finalidad que representa o esconde en su tela, en su litografía, en el grabado que nos muestran la realidades que allí el artista está contrastando. En esos trabajos, Seguí obliga a pensar, pone en tensión el espíritu, da un grito de alerta a la inteligencia. La pintura se hace con color, *es* el color, se ha dicho muchas veces. Sí, efectivamente, lo fue antes, lo fue muchas veces en grandes artistas, lo puede seguir siendo todavía; pero hoy, además del color, la pintura es una encarnación plástica del individuo de nuestro tiempo. Porque el artista debe ser de su tiempo, debe llevarlo consigo, debe darnos de él su más amplio, rico y profundo testimonio. Así lo entiende Seguí, así lo practica, lo vive, siendo un artista de su época, y al igual que ésta desasosiega al espectador, lo obliga a efectuar su propia autocrítica y nunca más que en ese instante su pintura —o sus grabados o sus litografías— se vuelve una empresa de nuestro tiempo. Por eso es que él ha dicho que la pintura es una forma del conocimiento. Del conocimiento de nuestra realidad, del conocimiento del hombre contemporáneo, del conocimiento del individuo social y metafísico en suma.

## El enfrentamiento crítico con el mundo

Actitud crítica, capacidad para observar y poder de imaginación se combinaban fluidamente para arquitecturar este mundo de imágenes y de asociaciones que se interinfluyen y se continúan en un movimiento recíproco y permanente. La visión del mundo social ha predominado siempre en Seguí, desde un comienzo, como una obsesión o como una forma de expresar los puntos de vista acerca de una realidad totalizadora y opresiva.

El mundo de Seguí es el mundo de la cotidianidad, su crítica de la realidad contemporánea expuesta con rebeldía y con humor. Parte de una irrisión temperamental, orgánica, diríamos, para ir estableciendo los más impactantes medios de enlace que ponen en comunicación a una imagen con la otra, a una impresión con el efecto de conjunto, para constituirse en un todo que se explica en el mismo mundo circundante y en la visión interior y exterior del pintor. Toda esta obra constituye

una reflexión sobre la realidad de nuestro tiempo y un acceso a su conocimiento de una manera plural y sistematizada.

Seguí posee un sistema propio de señales, figuras, tics y revelaciones que acaban por constituir una comunicación y un mensaje sobre el mundo contemporáneo. Su inicial atrevimiento satírico no ha concluido ni amainado, sino que ha tomado otras formas y otros cursos, a un nivel considerable, de todo un conjunto de principios, de elementos y de leyes tanto plásticas como humanas, de leyes que están fuera de él y de leyes que están detrás de él, a las que él considera como un inmenso ojo que espía por una cerradura, cuya ranura da al vasto escenario de la comedia de los hombres. Aquí, el ojo ha captado la realidad para que su cerebro y su espíritu ordenen las visiones sucesivas de su mirada en una obra que ha de compendiar todo el encadenamiento de instantes que se han sucedido en el tiempo de su observación.

Por eso, hemos dicho, es una plástica con signos y señales, con claves y pautas que se revelan en el propio descubrimiento que cada observador hace del mundo. La obra plástica de Seguí puede decirse que es, de tal modo, el mundo y nosotros; la comedia bufa y la tragedia contemporánea y nosotros.

Seguí también dinamita la pintura, dinamita los cánones plásticos y deja librado el resultado a los efectos que su obra produce, a lo que va a levantarse luego de la explosión, de ese artístico derrumbe. La pintura como hecho estético no interesaba a esa concepción y a esa conjunción de elementos totalizadores de una idea o de una visión. Lo que interesaba era el efecto, el impacto, el golpe dado en el plexo solar del espectador.

Esa obra, de gran fuerza crítica, puede resultar demoledora de esa forma, tendrá que resultar demoledora. Todavía el artista, rejuvenecido, renovado en el tránsito por otros caminos, en otras búsquedas y realizaciones, volverá a ellas, inexorablemente retornará a esos elementos fundamentales de su obra porque ellos constituyen la suma de sus observaciones y experiencias y su medio de relación objetiva con el mundo. Seguí intentará y está intentando operaciones diferentes con los materiales y con las técnicas, como si las etapas anteriores a 1970 hubieran terminado. Pero quizá eso no sea así. Porque más allá de toda la coherencia intelectual y plástica que su obra descubre, está la interioridad del hombre-artista que retornará a sus obsesiones, que volverá un día con nuevos instrumentos y con un nuevo poder a enfrentarse críticamente con el mundo. El mundo mismo se lo exige. El mundo de hoy apremia al artista con otras exigencias y otros impera-

tivos que los de antes. El mundo de hoy es incierto, conflictivo, tal vez apocalíptico.

Esto parece comprobarse en los 50 cuadros, todos de gran tamaño, que exhibiera recientemente en el Museo de Arte Moderno de París. Esta serie, denominada «Parques nocturnos», reitera la plenitud de un artista dueño de sus medios expresivos y el logro de sus mayores ambiciones en una dirección hace tiempo tomada. Tanto la composición como el color, en todos sus detalles, revelan búsquedas felizmente coronadas y son obras técnicamente irreprochables. Leal a sí mismo, en esta larga serie de trabajos, Seguí aparece coherente y lúcido, dándole al espectador las muestras más audaces de su talento. Sus personajes se han particularizado aún más y poseen una continuidad que se da tanto en los temas como en la realización de los mismos. Los contenidos humorísticos, críticos, reelaboran con desenfado sus antiguas ideas ante las más comunes e imprevistas situaciones sociales. Su lápiz y su pincel son persistentemente mordaces y llevan a la tela con gracia su mensaje crítico. Se advierte aquí cómo la calidad plástica corre pareja con la intención y su actitud mental es respaldada fielmente por su sensibilidad estética. A veces, los colores van más allá de sus intenciones satíricas y alcanzan un nivel poético, hacia donde puede presumirse que acabará por confluir esta obra, coronando de este modo logros todavía más altos. Al mismo tiempo que un toque misterioso envuelve en ocasiones la realidad. Quizá en eso se encuentre la hondura de sus telas.

Como una especie de relax en esta tarea intensa y extensa, Seguí ha producido inmediatamente de su exposición en el Museo de Arte Moderno, 40 pasteles, que ya han salido para ser exhibidos en Tokio, donde este pintor expusiera en oportunidades anteriores. Dichos pasteles, naturalmente, no son del tamaño de sus últimas obras, sino más bien chicos, y los personajes que los ilustran acaban por llenar todo un museo de protagonistas muy suyos, que simbolizan con simpleza no exenta de complejidad, las tendencias críticas de su pintura y el afán irónico que lo condiciona. Cada trabajo lleva consigo una considerable dedicación al detalle técnico y consigue en los fondos una minuciosidad artesanal notable. Dan otra vez cuenta de la forma que tiene Seguí de situarse airosamente ante la existencia, como, a su modo, lo hicieron esos grandes críticos de la realidad social de su tiempo: Daumier, Goya, Gutiérrez Solana, etc., quienes, con ojo burlón y sonrisa que ridiculizaba al sujeto de su contemplación, le otorgaban una significación social muy particular, cada uno de ellos, a su trabajo artístico.—*FELIX GABRIEL FLORES (Avda. Río Bamba, 466. Quebrada de las Rosas 5000. CORDOBA [Argentina]).*

# BUÑUEL Y GALDOS: POR UNA VISION INTEGRAL DE LA REALIDAD

Frente a tantas fallidas adaptaciones de las grandes obras novelescas al cine (el cine-novela que supedita el lenguaje fílmico a reproducir el novelesco, perdiéndose en el trasvase las mejores esencias de ambos), las versiones cinematográficas de *Nazarín* y *Tristana* son uno de los raros ejemplos de las grandes posibilidades artísticas de la intertextualidad cine-novela [1].

Buñuel, quien repetidamente ha expresado su gran admiración por el novelista canario, al que considera tan grande como Balzac y Dostoievski, recoge y proyecta en el arte de nuestros días la herencia galdosiana como ningún narrador lo ha hecho. En Galdós aprende mucho del arte del relato, en el cual ambos son maestros, y a profundizar en el alma de la vida nacional. En los dos hay esa pasión artística por el ser humano total, que caracteriza —como nos dice Lukacs— a los grandes «realistas». Y sus creaciones cumplen a la perfección esa función de la narrativa revolucionaria que definiera Engels [2]: «... cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido.»

Sin ningún partidismo, y dentro de una gran tradición española, la de Cervantes, Quevedo, Goya, en sus obras nos muestran el mundo al revés, revelándonos a la sociedad establecida —la del «discreto encanto de la burguesía», la burguesía española de la Restauración o la mundial de nuestra época— como engañosa, falsa y deceptiva. Partiendo de unos principios generales afines —rechazo de la sociedad establecida,

---

[1] Los trabajos que conozco sobre las relaciones entre los filmes de Buñuel y las dos novelas de Galdós son los de Max Aub: «Galdós et Nazarin», *Les Letres Française*, París, 15-12-1960; José Manuel Ibarrola: «Don Benito Pérez Galdós y el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252, octubre 1970-enero 1971, págs. 650-655; Octavio Paz: «El cine filosófico de Buñuel», en *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1974, págs. 91-98; Gianfranco Contini: «Da Pérez Galdós a Buñuel: purezza di Tristana», *Corriere della sera*, 3-1-1971; Alberto Omar: «Tristana de Galdós, Tristana de Buñuel», *Camp de l'Arp*, núm. 7, agosto-septiembre 1973, págs. 33-35; David Grossvogel: «Buñuel obsessed camara: Tristana dismembered», *Diacritics*, núm. 2, primavera 1972, págs. 51-56.

Con la excepción de los ensayos de Paz y Grossvogel, de cierto vuelo filosófico y cinematográfico, respectivamente, los otros artículos son, más bien, notas periodísticas. Mi trabajo presenta un enfoque distinto.

[2] En carta a Minna Kautsky del 26 de septiembre de 1885. Estas palabras las repite textualmente Buñuel en conversación con Carlos Fuentes, en 1973, diciendo que sus ideas no han cambiado desde que tenía veinte años y que básicamente está de acuerdo con Engels. En «Spain, Catholicism, Surrealism and Anarquism: the Discreet Charm of Luis Buñuel», *New York Times Magazine*, March 11, 1973, págs. 27-29.

Hay que recordar que los surrealistas estuvieron más cerca de Engels que de Marx.

concepción del ser humano arraigado en la naturaleza, como ser de la especie, afirmación de la libertad y de Eros— la visión integral a la que ambos aspiran ofrece en Buñuel nuevas perspectivas, pues, entre los dos, se alzan grandes cambios histórico-sociales, la obra de Freud y el surrealismo.

A lo largo de toda su carrera, Buñuel se ha mantenido fiel a la visión surrealista, como ha repetido en varias entrevistas. Sin embargo, muy temprano, en 1932, se separó del grupo surrealista. Las palabras con que explica esta separación son fundamentales para comprender la visión propia buñuelesca:

> «En 1932 me separé del grupo surrealista, aunque continué en buena armonía con mis ex compañeros. Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía. Los surrealistas consideraban a la mayoría de la especie humana estúpida o despreciable, lo cual les apartó de toda participación social, haciéndoles rehuir la labor de los otros»[3].

Significativamente, en 1932 rueda, en las Hurdes, *Tierra sin pan:* su visión surrealista, tomando la perspectiva de los pobres de la tierra, encontrará, ahora, lo surreal en la realidad misma, «lo real maravilloso» y su proyecto de liberación, extendiéndose al mundo de los desposeídos, y de sus condicionamientos socioeconómicos, se hará total.

En estas páginas no pretendo hacer un análisis pormenorizador de las semejanzas y diferencias de los dos *Nazarín* y *Tristana.* Lo que me interesa es poner de manifiesto las líneas esenciales de la nueva dimensión que aportan las versiones de Buñuel a la visión integral de la realidad que ambos creadores persiguen. Reduciendo a un factor esencial la diferencia entre ellos, ésta se encuentra en que en el lenguaje artístico del creador aragonés el discurso de la sexualidad y los deseos subconscientes es el dominante. Tema «vital» de su cinematografía es el de la lucha de los instintos, el deseo amoroso y el subconsciente contra las represivas limitaciones de las instituciones sociopolítico-culturales, las propias limitaciones de la naturaleza y la continua lucha entre Eros y Tanatos. Este tema, «latente» en la obra galdosiana, enturbiando las claras aguas del realismo, aunque supeditado al discurso artístico social, viene a ser una carga explosiva que abrirá profundos socavones en la estructura y significados de los relatos galdosianos.

En el *Nazarín,* de Buñuel, el tema de la redención humana por medio de un espiritualismo evangélico de corte socialista —presentado

---

[3] En J. FRANCISCO ARANDA: *Luis Buñuel. Biografía crítica,* Barcelona, Lumen, 1969, pág. 120.

con toda su ambigüedad por Galdós [4], maestro en ésta tanto como Buñuel—, si bien no desaparece del todo, sirve de hilo narrativo, continuamente quebrado por la presencia del tema vital buñuelesco. Y así, en el filme continuamente se contraponen y entrelazan la religión y el erotismo, el documento social y el mundo del misterio y lo «surreal», el amor sublime y el amor «loco», sinónimo de exaltación vital para los surrealistas [5].

Desde las primeras escenas estamos en presencia de estas oposiciones y entrelazamientos: las piernas, rodando por tierra, en la pelea de Andara y la Camella nos llevan, sin transición, al trance histérico de Beatriz (recuérdese el sentido positivo que para los surrealistas tiene la histeria) [6], arrastrándose en el suelo en posiciones del acto sexual. Y de ella pasamos a Nazarín, en su cuarto en las «alturas» de la casa, dedicado a la oración. El refugio de Andara en la habitación de Nazarín aparece en el filme enmarcado en el claroscuro del amor «loco». Pasión de Andara, arrastrándose, también por tierra, para beber el agua ensangrentada de la cura que le ha hecho Nazarín; velas encendidas, claro símbolo fálico, punteando la mesa y el lecho del sacerdote; miradas culpables de éste a la cama; penetración en él del perfume de Andara, índices de la mella que en el subconsciente del robusto sacerdote célibe hace el amor «loco». Finalmente, el fuego crispante, rompiendo los cristales de la habitación, es como un acto de justicia poética de la naturaleza por la pasión no consumada.

La relación sadomasoquista de Beatriz y Pinto (también, con todo el sentido positivo que las «aberraciones» sexuales tienen para Buñuel y los surrealistas [7]), encadenados por el deseo, tiene su caja de reso-

[4] Esta ambigüedad de Galdós se le escapa a Octavio Paz, que, sin ver lo que une a Galdós y Buñuel en el tratamiento de Nazarín, establece una ingeniosa antítesis difícil de sostener: «El tema de Pérez Galdós es la vieja oposición entre el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas e históricas. El héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante; abandona la Iglesia, pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro», en «El cine filosófico de Buñuel», *La búsqueda del comienzo*, pág. 95. Revelado el misterio de ambas creaciones por el crítico «demiurgo», nos quedamos *in albis* con su diáfana explicación.

[5] La noción del amor «fou», central en la visión surrealista, y sobre la cual escribe BRETON su libro *L'amour fou* (París, Gallimard, 1937), tiene su primera expresión paradigmática en *L'Age d'Or*, de BUÑUEL. BRETON, en *L'amour fou*, escribe refiriéndose a ella: «Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage...», pág. 113. Recuérdese que al programa de dicho film acompañaba un manifiesto, escrito por la plana mayor de los surrealistas, entre quienes se encontraban nuestros Dalí y Miró, en donde se exaltaba la teoría de la revolución y el amor, «arraigada en lo más hondo de la naturaleza humana» que formulaba Buñuel en su película.

[6] Según Breton y Aragon, la histeria es el gran descubrimiento del fin del siglo XIX. Precursores de la «anti-psiquiatría», nos dicen que «L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut à tous égards être considérée comme un moyen suprême d'expresion», en «Le cinquantenaire de L'Hysterie», *La Révolution Surréaliste*, 15 de marzo de 1928, págs. 20-22.

Las posturas que adopta Beatriz reproducen las de Paul Richet en sus dibujos de la «expresividad» histérica: en la obra, realizada con J. M. Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, París, 1887, que Buñuel, más intelectual de lo que se cree, debió conocer.

[7] También, adelantándose a la «revolución sexual», bandera de lucha de los movimientos radicales de los 60, los surrealistas, en su proyecto de liberación total, exaltaron el potencial subversivo y creador de las llamadas «perversiones sexuales». En el penúltimo número de *La Révolution*

nancia en el amor de Lucía, agonizante, por Juan. Las escenas de la peste se convierten en el filme en un grandioso escenario alegórico de la lucha entre Tanatos y Eros. En un paisaje del cual se ha enseñoreado la muerte, el desafiante «Cielo, no; Juan, sí» de la moribunda, rechazando los auxilios espirituales de Nazarín, encuentra su eco en la llegada a galope, literalmente pasando sobre cadáveres, de Juan, cayendo sobre la cámara y el espectador, para recoger en los agonizantes labios de la amada el beso de Eros. Muere Lucía, pero la corriente erótica que galvaniza al filme pasa a Ujo, el enano, convertido, en la película, en personificación de vitalidad y deseo erótico, a ras de tierra. Y el desplome de Nazarín ocurre cuando le separan de Beatriz y Andara, quienes cargaban de energía erótica el ambiente que envolvía al trío.

El discurso de la sexualidad, y su dialéctica opresión-liberación, está en el filme unido al discurso político-social, bajo la misma dialéctica. Al encararse con la creación cinematográfica de Buñuel hay que tener siempre presente sus preciosas palabras: «La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y, por tanto, las suyas propias»[8].

Buñuel siente gran simpatía por Nazarín, al cual es atraído, según declara, por su carácter rebelde e inconformista y la fidelidad a sus principios. En el filme, continuamente contrapone la generosidad que motiva a sus acciones al mezquino egoísmo de los personajes que encarnan las instituciones del orden establecido, Iglesia, Ejército, Policía, manteniéndose aquí dentro del «humanismo» galdosiano, sentido en toda la novela. Pero, creador de una época en que la Utopía finisecular de un evangelismo social de corte tolstiano, que propugna Galdós, desaparece ante la realidad de las dos guerras mundiales, el nazismo, la guerra fría y un comunismo con el estigma del stalinismo y la burocratización, en su *Nazarín* se acentúan, mucho más que en Galdós, los escollos de esta Utopía. Sin embargo, optimista dentro de su pesimismo, y profundamente ambiguo, rescata en su obra muchos valores del «mensaje» religioso y humano galdosiano, valores que, en nuestros días, actualiza la Teología de la Liberación y ofrecen resultados prácticos como en la revolución nicaragüense.

---

*Surréaliste* (marzo 1928) hay una encuesta sobre la sexualidad, en donde se pregunta a los componentes del grupo sobre sus prácticas y preferencias sexuales dentro de esta concepción de la liberación total.

[8] En su «El cine, instrumento de poesía», uno de sus rarísimos textos teóricos, publicado en la revista *Universidad de México*, vol. XIII, núm. 4, diciembre de 1958, y recogido en varias otras revistas y libros, entre éstos en el de J. Francisco Aranda: *Luis Buñuel. Biografía crítica*, páginas 331-337.

En *Tristana,* Buñuel se aparta todavía con mayor libertad de la novela, dando al relato una coherencia y unidad estructural de mayor rigor que en la narración novelesca [9], donde, como agudamente observara la Pardo Bazán [10], la relación Tristana-Horacio —un amor sentimental al que se le dedican páginas y páginas en estilo epistolar— opaca el gran tema de la obra: la sujeción de la joven heroína a don Lope y el fracaso de los sueños de liberación de la mujer que tiene Tristana.

Rompiendo y reestructurando a su estilo el marco de la narración, Buñuel nos ofrece un relato cinematográfico, en donde si bien se mantiene el hálito de los temas galdosianos —caquexia de la sociedad establecida vivida individualmente por la desintegración senil de don Lope y la desilusión de Tristana, fracasados sus ideales de emancipación—, la visión buñuelesca, llevando el drama a la libido, al subconsciente de los personajes y a la lucha entre Eros y Tanatos, carga a la narración con nuevos significados y perspectivas.

Desde muy pronto en el filme se pasa de la realidad externa a la del mundo onírico: en el sueño de Tristana (para el surrealismo el sueño es el lugar donde el ser humano reivindica sus derechos de libertad) vemos a ésta defender los fueros de su libido negados por la represión de las instituciones establecidas: come las migas, en la concavidad de la gran sartén, con el viejo campanero, desafiando el tabú del incesto y del complejo de Electra, desafío en que estará enmarcada su relación con don Lope; sube por la escalera de caracol en alocada carrera acuciada por el deseo erótico de los dos adolescentes y en la torre de la iglesia (¡cómo no recordar aquí la gran mole granítica de represión que representa la iglesia toledana en *La catedral,* de Blasco Ibáñez!) se deleita y asombra en la contemplación de los enormes símbolos fálicos que son los badajos de las campanas. Y uno de ellos la llena de terror al transformarse en la cabeza cortada de don Lope; imagen que, dentro de la concepción freudiana de los sueños como realización de deseos, se convierte en símbolo premonitorio del des-

[9] En este aspecto sí tendrían sentido las tajantes palabras de Francisco Aranda: «The Nazarín and Tristana scripts are better than the original book!», en su introducción a la traducción inglesa de *Tristana,* trad. de Nicholas Fry, publicada en Nueva York por la Ed. Simon and Schuster, 1971.

Hay que tener presente que Buñuel, gran conocedor de Galdós, eligió para filmar tres novelas de éste: *Nazarín, Tristana* y *Angel Guerra,* que no ha llegado a realizar, de una época en que el gran creador canario, abandonadas las grandes construcciones de la novela realista-naturalista (razón por la que le critican Pardo Bazán y Clarín), se orienta hacia una novela «abierta», lo cual dará a Buñuel un gran margen de libertad para su adaptación al cine.

[10] En «Tristana», *Obras completas,* III, Madrid, Aguilar, 1956, pág. 1119. Como en *Nazarín,* a pesar de las modificaciones que introduce Buñuel en su versión, hay una gran corriente de afinidad personal y nacional en el tratamiento de ambos creadores. Desde su perspectiva de época y personal, Buñuel mantiene el mismo «asunto interno» de la *Tristana* de Galdós, definido en estas palabras de doña Emilia: «es el despertar del entendimiento y la conciencia (y en Buñuel, de la libido y el subconsciente, añadiríamos hoy) de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia...», *Obras...,* pág. 1122.

arrollo ulterior del sentido del relato: atracción y repulsión de Tristana por don Lope; amputación de la pierna de Tristana; agonía y muerte de don Lope y tensión dialéctica entre la unidad que el erotismo busca de establecer y su contrario, el instinto de autodestrucción.

El instinto amoroso de Tristana, encadenado y rebelde, es el personaje central de este relato [11], en el que las formas de la novela de costumbres, a lo Galdós, y el melodrama esconden un precioso relato surrealista, engarzado en un documental sociopolítico. A los cuarenta años de *L'Age d'Or,* aclamada por los artistas surrealistas como obra maestra de su movimiento, el lenguaje cinematográfico de Buñuel nos presenta en Tristana, quintaesenciados, muchos de los elementos de la visión del mundo surrealista. Plásticamente, el Toledo de calles estrechas, de perspectiva inclinada, cerradas por murallas escultóricas, desiertas, amarillas de día, oscuras, con fogonazos de luz, de noche, con algún objeto o acontecimiento insólito, nos lleva a los cuadros de Chirico; el rojo sofá de casa de don Lope y Tristana recuerda a los eróticos sofás de Dalí (por ejemplo, el que tiene forma de los labios de Mae West), y la pierna ortopédica descansando en el sofá evoca, además de a Dalí, a las fotografías de Man Ray.

Literaria y filosóficamente son muchos los elementos surrealistas, incorporados a la visión buñuelesca, que encontramos en el filme. En primer lugar, y como en *L'Age d'Or,* el instinto amoroso, cargado de una corriente de exaltación y desinterés, de provocación, se presenta como un arma de subversión social. Y las catalogadas como aberraciones sexuales son latidos de esa lucha liberadora de Eros: con este sentido se nos presenta la relación don Lope-Tristana, en su principio, bordeando el incesto, la gerontofilia y aun la necrofilia (recuérdese el impulso de Tristana a besar la estatua yacente del cardenal en la secuencia anterior a la de la entrega en los brazos de don Lope); el onanismo de Saturno, que se encierra a masturbarse mientras sus compañeros se entregan al trabajo, en condiciones de explotación y alienación; la atracción del adolescente sordomudo por la mutilada Tristana y la de ésta por él, a quien estimula sus impulsos «voyeuristas» con su exhibicionismo.

La «magia profética del amor», siguiendo dentro de las concepciones surrealistas, dan a este relato, enmarcado dentro del «azar objetivo» (método de investigación de aquellos artistas en el «bosque de índices» que es el mundo), su atmósfera de misterio y encanto: en donde toda una serie de accidentes y coincidencias ligan una serie de he-

[11] Aun la amputación de la pierna, que parece viene a encarnar los deseos de sujeción de don Lope, expresados en el terrible dicho «mujer casada, pierna quebrada y en casa», sirve para avivar la rebelión de Tristana. La pierna ortopédica, con toda la carga de exhibicionismo erótico que el cuerpo desmontable tiene para los surrealistas, es un arma más de la libido rebelde de Tristana.

chos alejados y les dan un orden misterioso. Dentro de esta lógica del «azar objetivo» cobran todo su sentido las palabras de Tristana cuando dice: «Nunca hay dos columnas iguales. Siempre existe alguna diferencia. Entre dos uvas, dos panecillos o dos copos de nieve, yo siempre escojo. Por alguna razón..., no sé por qué uno me gusta más», y en el filme la vemos escoger entre dos garbanzos y entre dos calles, aparentemente iguales, la que la llevará al encuentro amoroso al azar, tan valorado por los surrealistas.

Pasando al documento político-social, dentro de cuyas coordenadas sitúa siempre Buñuel los dramas personales, este segundo filme, rodado en la España franquista, tiene una particular importancia dentro de su obra total: retomando el tema de Galdós y los noventaiochistas, aborda en él la problemática de la sociedad española. Galdós, en su *Tristana,* nos ha dejado un escalofriante testimonio de la mediocridad y el anquilosamiento de la sociedad española en los años inmediatamente anteriores al «Desastre» del 98: una crítica de la España arcaica o tradicional que recogen los del «98», quienes, con sus armas de la crítica, hunden la hegemonía ideológica de aquella España sobre la sociedad nacional. La generación del «27» y la República, la generación de Buñuel, desembarazada de aquel pesado fardo ideológico, en la época de la revolución soviética y las estéticas de vanguardia, tiene como imperativo el de la creación de un mundo nuevo. Sin embargo, ay, en 1970, la España arcaica o tradicional, resucitada por las armas del franquismo y del fascismo internacional, se sienta en el trono de El Pardo, aunque tan tambaleante como lo estaba en el de la Restauración, en fechas de la *Tristana* de Galdós.

Este gran anacronismo histórico se realza en el filme de Buñuel al situarlo en Toledo, ciudad levítica (recuérdese el mito del Alcázar), y en una época, 1929-1935, de grandes cambios, esperanzas y desilusiones, parecida, en muchos aspectos, a la de la década del setenta, que abre Buñuel con su filme. Filme que, por la ambigüedad y riqueza polisémica de significados, admite una lectura de alegoría del drama nacional: [12]: el de una España arcaica, que no acaba de morir, y una nueva, que no acaba de nacer.

Dentro de esta lectura, las escenas finales del filme son de un intenso dramatismo: la escena de un don Lope claudicante (escena con todo el humor corrosivo que va de Larra a los del «98»), tomando cho-

[12] Hay claras analogías entre el drama personal y el de la vida nacional: la correlación de papeles de activo a pasivo, entre don Lope y Tristana, refleja avatares de la vida política nacional; el tolerante don Lope admite el paralelo con aquellos intelectuales de la II República y asume un papel progresista y activo, en el tiempo que se corresponde con la liquidación de la Dictadura; con las grandes esperanzas de cambio que trae la República, nacen las ansias de libertad de Tristana; cuando la situación política se polariza, desde el 33, don Lope involuciona como tantos de aquellos intelectuales liberales y Tristana toma un papel activo, de abierto desafío a las instituciones establecidas y acercamiento a Saturna-Saturno, representantes del «bajo» pueblo.

colate, rodeado de curas glotones, se contrapone con la de Tristana, paseándose con furia en la jaula del pasillo, con los duros golpes de sus muletas como presagio de insurrección. Tristana, ahora, se ha transformado en Casandra, la vengativa y justiciera heroína de Galdós: con la misma furia que aquélla clava su puñal en doña Juana, símbolo del poder oligárquico y teocrático, ella deja morir al «cadáver» de don Lope. El «Respira humanidad» de Casandra tiene su equivalente en el abrir de ventanas de Tristana y en la nevada de las últimas escenas, que parece caer del deseo de Buñuel de enterrar, de una vez para siempre, a esa España arcaica, tradicionalista, tan peligrosamente viva, todavía, en la actualidad.—*VICTOR FUENTES (Department of Spanish and Portuguese. University of California. Phelps Hall. Santa Barbara, California 93106. ESTADOS UNIDOS).*

## POESIA SOCIAL Y CREATIVIDAD LINGUISTICA

*(A propósito de «Blanco Spirituals» [1967], de Félix Grande)*

El descrédito que afectó a la poesía social desde mediados de los años sesenta no ha sido ni tan absoluto ni tan justificado como a primera vista pudiera parecer. Al margen de los centros editoriales de Madrid y Barcelona, se ha seguido cultivando la poesía social, aunque por poetas que al no estar a la moda han sido sistemáticamente silenciados. En las zonas más deprimidas del país tal tendencia ha continuado vigente. En el caso concreto de Extremadura ello se ha debido en gran parte al magisterio de Manuel Pacheco, uno de los pocos poetas auténticamente populares con que cuenta nuestra literatura contemporánea.

Los reproches que los críticos han aplicado a la poesía social sólo son válidos para los poetas mediocres y secundarios, que no han sido ni más ni menos numerosos que en cualquier otra tendencia. José Olivio Jiménez resume el pliego de cargos que aplica a la poesía social con las siguientes palabras: «el lenguaje descendió a niveles realmente pobres: la imaginación y la experimentación se pusieron en feroz cuarentena; el posible aprovechamiento dirigido de los valores irracionales de la palabra se veía como una traición a la causa; y nunca ciertos recursos que manejados con discreción pueden tener potencialidad lírica —la sencillez léxica, el coloquialismo, aun el prosaísmo sentimental— vinieron a rebajarse de tal modo y a confundirse con lo que en

sí ya no es poesía»[1]. La herencia surrealista presente en toda la obra de Manuel Pacheco, el experimentalismo de *Blanco Spirituals,* por citar sólo dos ejemplos de poetas extremeños, constituyen el más eficaz desmentido de las anteriores afirmaciones.

Dejando para otra ocasión en que la premura de tiempo sea menor el análisis de la obra de Manuel Pacheco, vamos a dedicar estas notas al libro de Félix Grande que, a nuestro entender, es una de las obras maestras de la poesía social. José Antonio Martínez, autor de *Propiedades del lenguaje poético*[2], una de las aportaciones más rigurosas al estudio científico de la poesía, ha ejemplificado con textos de *Blanco Spirituals* gran parte de los fenómenos que diferencian a un *texto lingüístico creativo* de un *texto lingüístico imitativo.* El primero se caracteriza por contravenir las reglas gramaticales o por introducir reglas adicionales no pertinentes para la comunicación. Las *desviaciones* (violación de las reglas gramaticales) y las *anomalías* o *isotopís* (introducción de reglas adicionales) sorprenden al lector de *Blanco Spirituals* por su audacia y su frecuencia. Tendremos ocasión de comprobarlo seguidamente.

En el poema «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*» y en otros textos nos encontramos con alteraciones en el uso gráfico de la lengua. Tales alteraciones constituyen, por lo general, una isotopía simbólica: la violación de las normas ortográficas connota la violación de otras normas sociales sentidas como igualmente represivas y arbitrarias. Una isotopía simbólica especial encontramos en determinados versos. Es el caso de

*se marea la zibilycaqión occiDental*[3]

donde, en palabras de José Antonio Martínez, «la desfiguración ortográfica connota, impresivamente, lo designado por el término metafórico *se marea*»[4]; o de

*la grazia estilizadah de nuestras reverenciaS* (pág. 216)

«donde la grafía mayúscula de S —seguimos citando a dicho crítico— connota la figura típica de hacerse reverencias». Otros ejemplos de isotopías simbólicas determinadas por alteraciones ortográficas son los siguientes:

---

[1] José Olivio Jiménez: *Diez años de poesía española,* Madrid, Insula, 1972, pág. 283.

[2] José Antonio Martínez: *Propiedades del lenguaje poético,* Universidad de Oviedo, 1975.

[3] Félix Grande: *Biografía,* Barcelona, Seix Barral, 1977 (2.ª ed.), pág. 216. Todas las citas que hagamos de *Blanco Spirituals* proceden de esta edición. A partir de ahora indicaremos únicamente la página a continuación de la cita.

[4] *Propiedades del lenguaje poético,* pág. 459.

1) pronunciaba p-o-e-s-í-a como quien suelta un globo (pág. 200).
2) Nos quedamos sóolos como tantas nóoches... (pág. 221).
3) No tienes razón
en eso que me dizes llo paso los Domingos
en la Pensión escriviéndote cartas (pág. 229);
4) uno se entera de los asesinatos las infamias el fastuoso cini$mo (página 265);
5) ah la mirada señoras señores distingüido auditorio (pág. 268);
6) yosoibueno yosoiunvaliente yosoieficaz yoposeounarenta
yotengounapellidoquedata tambiéndataelmío
yotengotalento younbanco unaBanca queridasacciones
yotengoprincipios yopiojos yobienesraíces
transigencia modestia yotengolosnerviosdeacero
yoposeounacasaenelcentro yotengobarbita yotengo (pág. 270).

Los rasgos de contenido connotados en los anteriores ejemplos serían: la lentitud y el énfasis en la pronunciación (1), la prolongación de determinadas sílabas en la canción transmitida por radio (2), la escasa cultura del emigrante (3), el hecho de que a ciertos grupos sociales sólo les importe el dinero (4), lo afectado de la pronunciación del conferenciante (5), la rapidez de la elocución con que cada interlocutor pregona sus virtudes (6).

Las alteraciones ortográficas pueden ir acompañadas de otras desviaciones o anomalías. Así, en el último ejemplo citado nos encontramos en presencia de una dilogía (interpretada por Martínez como una antanaclasis *in absentia*). Según indica el dicho crítico, «la enumeración de sustantivos inclina a interpretar como sustantivo a *queridas* (= 'amantes'); pero la unión gráfica de *queridas* y *acciones* hace que el lector interprete *queridas* como adyacente de *acciones*» (*Propiedades del lenguaje poético*, p. 475). Se produce así el uso simultáneo de una palabra en dos sentidos diferentes, que es lo que caracteriza a la dilogía.

Constituye también una alteración ortográfica la ausencia de signos de puntuación y de mayúsculas en muchos de los poemas de *Blanco Spirituals*. No nos referimos en especial a estos casos por tratarse de un recurso muy frecuente y casi convencional en la poesía contemporánea.

En lo que a las desviaciones se refiere, *Blanco Spirituals* es de una gran variedad y riqueza, lo que hace que resulte constante la sorpresa expresiva. Nos limitaremos, sin ánimo de exhaustividad, a copiar y comentar algunos ejemplos de esas desviaciones.

1) *Desviaciones cuya reducción se lleva a cabo por combinación* (en la segunda columna ofrecemos la expresión reducida)[5]:

[5] Entendemos por *reducción* el procedimiento que nos permite otorgar un contenido a una expresión que no lo tiene de acuerdo con el uso habitual de la lengua. La reducción por combinación

| | | |
|---|---|---|
| 1.*a* | el blanco linchamiento con bala (página 193) | el linchamiento con bala <de hombres> blancos |
| 1.*b* | Hoy el periódico traía sangre igual que de costumbre (pág. 196) | Hoy el periódico traía <noticias> sangrientas como de costumbre |
| 1.*c* | no admitir en este congreso al desarrapado sarcasmo (pág. 200) | no admitir en este congreso al sarcasmo <de los hombres> desarrapados |
| 1.*d* | otro a fumarse su confianza por las antesalas (pág. 229) | otro a fumarse confiadamente su <cigarrillo> por las antesalas |
| 1.*e* | ¿A quién tenemos que culpar de ese hachazo famélico? (pág. 240) | A quién tenemos que culpar de ese hachazo dado por <persona> famélica? |
| 1.*f* | y allí apela portando su cabellera compasiva (pág. 260) | y allí apela portando su cabellera <alguien> compasivo |

Hay que tener en cuenta que algunas de estas desviaciones se pueden interpretar de diversas maneras. Así, 1.*d* puede reducirse también por *metasemia,* y en este caso el término «fumarse» pierde su significado originario para pasar a significar 'consumir', 'perder' [6]. Por otra parte, las anteriores reducciones se han establecido en *microcontexto;* en *macrocontexto* las interpretaciones pueden ser diferentes [7].

2) *Desviaciones cuya reducción se lleva a cabo por metasemia:*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2.*a* | Mientras que William Faulkner (...) *hoza* en Yokknapatawpha (pág. 191) | > | [investiga, indaga] |
| 2.*b* | De Charlie Parker a Edith Piaf un diluvio de negro spirituals y de blanco spirituals *llueve* sobre la civilización (página 195) | > | [se extiende] |
| 2.*c* | izar plácidamente veinte octavas reales (página 202) | > | [escribir] |
| 2.*d* | con su ternura *encallecida* (pág. 222) | > | [puesta a prueba por la vida] |
| 2.*e* | salen por la mañana uno a su sueldo *esquivo* (pág. 229) | > | [difícil de ganar, efímero, difícil de encontrar] |
| 2.*f* | Su voz, esa *pirámide* de entrañas y fragmentos cortantes (pág. 209) | > | [ancestral, majestuosa, etc.] |

Hemos subrayado el término metasémico y ofrecemos en la columna de la derecha una posible interpretación (la expresión reducida no refleja, por supuesto, toda la riqueza de matices del original). En 2.*a*-2.*e* encontramos ejemplos de las tradicionalmente denominadas metáforas *in absentia;* 2.*f* es una metáfora *in praesentia.* En las primeras

caracteriza a la metonimia; la reducción por metasemia, a la metáfora, y la reducción por permutación, a la hipálage. Para estos conceptos remitimos al libro de JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ o a JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN: «Textos lingüísticos creativos», *Alcance,* núm. 2 (1978), págs. 41-43.

6 Cfr. *Propiedades del lenguaje poético,* pág. 335, donde J. A. Martínez analiza este mismo ejemplo.

7 *Ibidem,* págs. 271-272 y 339-340.

el *término propio* se expresa connotativamente; en las segundas, denotativamente.

3) *Desviaciones cuya reducción se lleva a cabo por permutación:*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3.*a* | el barro insomne de las botas de los soldados (pág. 193) | → | el barro de las botas de los soldados insomnes |
| 3.*b* | tengo prisa lo repito mi vehemencia tartamudea (pág. 213) | → | tengo prisa lo repito tartamudeo debido a mi vehemencia |
| 3.*c* | la lentitud apenada de su figura (página 22) | → | la lentitud de su apenada figura |
| 3.*d* | numerosas putas tras el humo de su cigarrillo obstinado (pág. 242) | → | numerosas putas obstinadas tras el humo de su cigarrillo |
| 3.*e* | mi mujer se apoya en mi conciencia mediante una sonrisa morena (pág. 271) | → | mi mujer morena se apoya en mi conciencia mediante una sonrisa |
| 3.*f* | hasta que todos muertos en la alcoba callada (pág. 284) | → | hasta que todos callados y muertos en la alcoba |

Las desviaciones pueden combinarse de diferentes maneras. A veces un término *metasémico* sirve de motivación a una desviación que no es reductible por metasemia. En el caso de los dos primeros versos del poema «Recuerdo de infancia»

*Hoy el periódico traía sangre igual que de costumbre*
*venía chorreando como la tráquea de un ternero sacrificado* (pág. 196)

es la imagen que se establece entre «sangre» —denotativamente expresado— y «noticia» —connotativamente expresado— (1.*b*) la que motiva el término «chorreando» y, a través de éste, la imagen *in praesentia* que componen «periódico» y «tráquea de un ternero sacrificado» [8].

Abundan en *Blanco Spirituals* las reminiscencias de otros textos literarios. A un famoso poema de Manuel Machado se alude en «toda de blanco hasta los pies vestida» [9]; un verso de Rubén Darío convertido en frase hecha se utiliza en «El espía»; al poema «Masa», de César Vallejo, remite el verso «Y mientras, Charlie Parker sigue muriendo ay sigue muriendo» [10]; el final del poema «El peligro amarillo» parodia un texto de Bernardo López García:

---

[8] Cfr. *Propiedades del lenguaje poético*, págs. 405-406.

[9] *Biografía*, pág. 201. El poema de Manuel Machado aludido lleva por título «Felipe IV».

[10] El verso de Rubén Darío («juventud divino tesoro») se encuentra en la pág. 208; la referencia al verso de Vallejo en la pág. 225.

*mierda dijo Manolo con una atroz aplicación*
*mierda exclamé metiendo mis dos manos en el bolsillo*
*¡mierda! repitió la lira con su indómito cantar* [11].

En algunos casos, no se trata de reminiscencias, sino de citas expresas. En el poema «Monólogo con grietas» se incluye «una línea de Eduardo Tijeras», que es la que ha originado la reflexión del poeta [12]; en otro texto es una «frase famosa» de Jean-Paul Sartre lo que se repite [13]. El «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*» utiliza procedimientos paródicos tomados de esa novela de Cortázar, procedimientos —desfiguración ortográfica, principalmente— que también serán utilizados en otros textos. El sentido de estas referencias es diverso: van desde la parodia y el efecto burlesco (final de «El peligro amarillo») hasta la intensificación emocional (alusión al verso de «Masa» en *Telas graciosas de colores alegres),* pasando por el sencillo homenaje (referencias a Eduardo Tijeras o Cortázar). En relación con las alusiones literarias se encuentran los ejemplos frecuentes de *mezcla de estilos* o *cenismo.* El lenguaje poético y el lenguaje vulgar contrastan en los versos finales de «El peligro amarillo», citados ya anteriormente. Tal contraste constituye característica común a la mayoría de los textos del libro y se encuentra en relación con la *metalengua* [14] que se formula en los propios poemas y a la que nos referiremos más adelante.

Otra característica de *Blanco Spirituals* es la frecuente *semiotización* [15] de las conexiones interestróficas. En algunas ocasiones es la repetición el procedimiento utilizado para ello:

*Hoy el periódico traía sangre igual que de costumbre / hoy*
*el periódico traía sangre lo mismo que otros días,*

---

11 *Biografía*, pág. 246. El poema de Bernardo López García aludido lleva por título «Dos de mayo»; la estrofa parodiada dice así: «¡Guerra!, clamó ante el altar / el sacerdote con ira; / ¡guerra!, repitió la lira / con indómito cantar; / ¡guerra-, gritó al despertar / el pueblo que al mundo aterra; / y cuando en hispana tierra / pasos extraños se oyeron, / hasta las tumbas se abrieron / gritando: ¡Venganza y guerra!»

12 «Es justamente esa impresión, la de escuchar un clavicordio / entre el estrépito atonal de mi reflexión y mis dudas / la que me ha producido una línea de Eduardo Tijeras, / línea en cuyo homenaje estoy escribiendo estos versos: / '... la vida sigue apasionando / aunque la pasión no es un optimismo'» (*Biografía*, pág. 252).

13 El poema titulado «Sonata para duda y sordina» comienza de la siguiente manera: «Y cada vez que J. P. Sartre se sumerge en las ondas / de un concierto de buena música o cada vez que expresa / una cautelosa opinión sobre Alain Robbe-Grillet o cada vez / que hace el amor con una amiga en una plácida penumbra / contradice su frase famosa según la cual es indecente / el perpetrar novelas en un mundo en que sufren hambre los niños» (pág. 262).

14 Utilizamos este término en el sentido que le otorga WALTER D. MIGNOLO en *Elementos para una teoría del texto literario,* Barcelona, Edit. Crítica, 1978. Para Mignolo la literatura es «un tipo de discurso que se autoclasifica y que para hacerlo produce su propio metalenguaje» (*op. cit.*, página 43).

15 El *proceso de semiotización* o *semiosis* transforma las estructuras verbales inscritas en el sistema primario en estructuras verbales inscritas en el sistema secundario; esto es, transforma el *no-texto* en *texto* y el *texto* en *texto literario* (todos estos conceptos proceden de la escuela de Tartu y han sido reinterpretados por Walter D. Mignolo, a cuyo libro citado en la nota anterior remitimos).

comienzan los dos primeros fragmentos de «Recuerdo de infancia»; el tercero y último combina repetición y variación:

*Hoy el periódico tría sangre en volumen considerable.*

Pero la peculiaridad estilística de Félix Grande radica en la semiotización de las transiciones mediante giros coloquiales: «recobremos el cabo del ovillo» (p. 201), «cambiemos la película» (p. 205), «volvamos a la realidad» (p. 240), «aproximemos el teleobjetivo» (p. 243), «pero todo esto es literatura» (p. 255), «y no me diga usted que mediante estas líneas se adivina (...)» (p. 265), «y sin más dilación pasemos al asunto de la charla de hoy» (p. 267). La mezcla de coloquialismo y artificio que el procedimiento implica se adecúa de muy exacta manera a la poética del libro.

La reflexión metalingüística comienza en el poema «Oda fría a una cajetilla de L & M». El título constituye un ejemplo de cenismo («oda» se contrapone a «cajetilla»). La cita inicial —la anodina letra de una canción de Silvie Vartan— contrasta igualmente con lo que se esperaría al comienzo de un poema. La razón de esa cita es explicada en el texto:

*no consideres que estas líneas auscultan mi arrepentimiento*
*no son tampoco una promesa ma qué promesa seamos serios*
*ni siquiera sé lo que son tal vez un poco amargo cachondeo*
*¿por qué si no iba a citar a silvie vartan esa tonta?* (pág. 203).

A la intimista poesía de la adolescencia se contrapone el «otro estilo» que refleje la problemática del mundo contemporáneo. Caracterizan al poema las referencias al momento mismo de la escritura: «escribiendo estas palabras melancólicas», «déjame solo como he estado este rato escribiendo y fumando». La parodia burlesca se aplica al propio texto: «ya no se trata únicamente de encontrar un pelo en la sopa», dice uno de los versos, cambiado luego en «ya no se trata sólo de encontrar un cabello en la menestra».

La cita inicial nos indica el carácter de poética que presenta «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía». Corresponde dicha cita al capítulo que en un libro de E. D. Pruneda se dedica a «El arte de escribir poesías». La cita resulta irónica, como la mayoría de las utilizadas en *Blanco Spirituals*. Lo que en ella se dice es exactamente lo contrario de lo que piensa Félix Grande. «Además, las palabras corrientes, el lenguaje que usamos todos los días, no se aviene a traducir nuestra emoción si no sirve para dar forma a cierta clase de sentimientos especialmente delicados y sutiles. Y como ni la palabra vulgar ni la

expresión corriente nos sirven, recurrimos al verso» (citado en p. 232). En contraste con ese rechazo de las palabras vulgares, el poema comienza de la siguiente manera:

*Al levantarme esta mañana*
*y escupir como de costumbre las flemas de mis bronquios.*

Otro de los versos dice así: «no seas imbécil, que vaya a la compra tu tía». El poema nos describe un día en la vida de un poeta, día que no resulta diferente al de otro hombre cualquiera: siente molestias en los bronquios al levantarsee, piensa dejar el tabaco, le preocupa el catarro de su mujer, pasa revista militar, acude por la mañana a trabajar a una oficina, se siente deprimido por la tarde, le preocupa el futuro de su hija, etc. Se trata de desmitificar la concepción romántica que del poeta tiene el hombre de la calle:

*están ustedes algo equivocados respecto a los poetas,*
*nuestros legendarios tablones no resultan más apasionantes*
*que los de un empleado de Agromán o de un telegrafista,*
*cualquier oficinista puede aburrirse o angustiarse*
*tan fastuosamente como uno de nosotros*
*conocemos las rodilleras y el brillo de los trajes viejos,*
*los finales de mes apretados de deudas insignificantes,*
*cotilleamos y subestimamos tanto como ustedes,*
*tenemos zapatillas burguesas, los ceniceros estratégicos,*
*nuestro médico de cabecera; en fin: somos vulgares* (pág. 234).

En otro poema se cuida de distinguir la misión del político de la del poeta: «entendámonos yo no traigo un programa de reformas / por el momento soy únicamente un poeta lírico» (p. 242). Se soslaya así la confusión entre literatura y política a la que tanto propendieron los autores del realismo crítico. La poesía se concibe como el reflejo de las preocupaciones y las obsesiones de un hombre igual a los demás. Poesía como biografía *(Biografía* es el título que Félix Grande ha puesto a sus poesías completas). Los familiares del autor, con sus nombres auténticos, se convierten en personajes de muchos de los poemas: Paquita, su mujer; Guadalupe, su hija; los padres, etc. La problemática social reflejada por los periódicos constituye otro de los motivos de preocupación. En noticias periodísticas (se alude incluso al diario concreto en que aparecieron: *A B C, Pueblo)* tienen su origen algunos de los poemas. «Telas graciosas de colores alegres» comienza con los siguientes versos:

*Según el* ABC *de hoy Johnson ha motivado*
*un nuevo agonizante en la capital de Malasia*

*(se ve un caído junto a la bota de un policía*
*y la bandera norteamericana en un ángulo de la derecha).*

En nota se precisará la fecha: *A B C,* 1-11-66, para indicarnos que no se trata de un recurso poético. «Concepción Oconto» comenta una noticia aparecida en el diario *Pueblo,* noticia que se reproduce al frente del poema.

La habilidad técnica del autor convierte en literatura lo que podía haberse quedado en trivial panfleto o en anodina anécdota privada. En esta nota nos hemos limitado a comentar sumariamente ciertos procedimientos que consisten en la alteración de las normas gramaticales u ortográficas. El análisis de otros procedimientos emparentados con la lógica del relato (los poemas de *Blanco Spirituals* son poemas narrativos) queda para mejor ocasión.

Con *Blanco Spirituals* Félix Grande nos demuestra que los defectos que se suelen achacar a la poesía social no resultan inherentes a ella. Los recursos que pone en juego —el humor, el sarcasmo, la sabia y personal modulación del material lingüístico— constituyen un buen ejemplo de cómo el prosaísmo o el coloquialismo no se identifican —según entendieron muchos poetas preocupados por la urgencia del mensaje— con el descuido estilístico, sino que, por el contrario, han de ser utilizados muy conscientemente como un procedimiento estilístico no menos difícil que cualquier otro.—*JOSE LUIS GARCIA MARTIN (Rivero, 99. AVILES. ASTURIAS).*

## POR UNA RECUPERACION DE LA DRAMATURGIA DEL PRIMER SIGLO DE ORO

*¡Oh, qué jornada perdimos,*
*por venir*
*a mal parar y morir*
*en esta triste España...!*

(SEBASTIÁN DE HOROZCO: *Representación de la Parábola de San Mateo.)*

Paulatinamente revalorizado por la crítica, el teatro español del siglo XVI ofrece a la investigación sectores atrayentes y poco estudiados, dentro de un panorama del que está por hacer una clara visión de

conjunto y por solventar algunas cuestiones bibliográficas [1]. Teniendo en cuenta la labor desarrollada por Gil Vicente, Lope de Rueda —antes por Enzina y Fernández, naturalmente—, Sánchez de Badajoz y Torres Naharro, entre otros muchos [2], conviene olvidar por unos momentos la codificación de Lope, su carácter totalizador —y, en cierta medida, limitador sobre la escena española de la época—, y valorar el alcance de estos dramaturgos sin prejuicios y en sus justos términos. Entre los esfuerzos por rescatar esta primera dramaturgia del Siglo de Oro, hay que poner el del profesor Fernando González Ollé, que ya editó con anterioridad el teatro de López de Yangüas (1967), y que ahora hace lo propio con el de Sebastián de Horozco, objeto de la presente nota [3].

A la parca bibliografía de este autor conviene añadir —pues en la edición de González Ollé no se mencionan, tal vez por no coincidir las fechas de elaboración y publicación de la misma— la monografía de Oleh Mazur, *El teatro de Sebastián de Horozco* [4], y la cuidada edición que del *Cancionero* del escritor toledano ha realizado Jack Weiner [5]. En estos dos libros citados pueden leerse los textos dramáticos de Horozco sin el criterio semimodernizador que emplea González Ollé —y que, dicho sea de paso, le es muy de agradecer— y con alguna precisión más, no sustantiva en cualquier caso respecto del trabajo llevado a cabo por el profesor español. Sí diré, en cambio, que tanto Mazur como Weiner añaden una obra más al conjunto de la producción dramática de Horozco: el *Coloquio de la muerte con todas las edades*

[1] Esta complejidad se echa de ver en la didáctica introducción que al teatro del período hace José M.ª Díez Borque en el capítulo correspondiente de la *Historia de la literatura española*, II: *Renacimiento y Barroco. Siglos XVI/XVII* (Madrid, Taurus, 1980), págs. 321-89. La a todas luces insuficiente atención que a este teatro dedica Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid, Cátedra, 1979), resulta prueba de fuego para medir y cuestionar el alcance de su manual, que si en su segundo tomo presenta síntesis ejemplares, tiene olvidos injustificables en el que comento; uno de ellos, por ejemplo, el de Horozco, el dramaturgo a que nos referiremos, al cual se cita de pasada. Ni siquiera esta cita de cumplido hacen E. M. Wilson y Duncan Moir en su *Siglo de Oro: Teatro*, tomo 3 de la *Historia de la literatura española* (Barcelona, Ariel, 1974). Tampoco rompe con la generalidad Julio Rodríguez Puértolas en su *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (Madrid, Castalia, 1978); y ello a pesar de lo aprovechable de un escritor así para un manual de sus condiciones, y a pesar también de que el mismo Rodríguez Puértolas es autor de un valioso trabajo sobre el *Códice de Autos Viejos*: «La trasposición de la realidad en el *Códice de Autos Viejos*», en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, Gredos, 1972), págs. 280-302. Ni que decir tiene que nos negamos a incluir a un dramaturgo como Horozco —y por supuesto también a Rueda— en un epígrafe como «El prelopismo reaccionario». A propósito del *Códice de Autos Viejos*, jalón importante para el conocimiento de la dramaturgia seicentista, me comunica mi maestro López Estrada que se encuentra en gestación una edición del mismo a cargo de Mercedes de los Reyes Peña.

[2] No pueden olvidarse las valiosas ediciones y estudios que de muchos de estos autores se han realizado hasta la fecha (daré sólo el año por toda referencia): Gillet (1943-51), Hart (1962), Gimeno (1975 y 1977), Hermenegildo (1975), Díez Borque (1978), entre otros.

[3] Sebastián de Horozco: *Representaciones*. Edición, introducción y notas de Fernando González Ollé (Madrid, Castalia, Clásicos, núm. 97, 1979), 215 págs.

[4] Madrid, Rocana, 1977.

[5] Jack Weiner: *El Cancionero de Sebastián de Horozco* (Bern und Frankfurt, Herbert Lang, 1975). Ahora que tanta pacatería abunda en algunos medios intelectuales, la lectura de este *Cancionero* es un ejercicio saludable. En la línea de un poeta satírico de gran ingenio, Horozco pasa revista sin contemplaciones a la abigarrada galería de tipos deleznables de su tiempo: los viejos verdes, los taberneros que aguan el vino, médicos, maridos cornudos, boticarios, alcahuetas y, sobre todo, las monjas, a quienes dedica poemas que rebasan toda osadía.

*y estados,* breve pieza con la que el autor toledano contribuye al grupo genérico de las *danzas macabras.*

Sobre la figura de Sebastián de Horozco, la crítica e historiografía literarias han venido pronunciándose hasta el momento más en función de circunstancias marginales a la obra, que atendiendo a su consideración interna. Personalidad de origen converso, padre del lexicógrafo Covarrubias —quien, por cierto, heredará el desparpajo erasmizante de aquél, como su *Tesoro* demuestra—, posible autor del *Lazarillo,* etcétera, son algunos de los aspectos que considera González Ollé en su estudio previo, y en los que nosotros ni podemos ni queremos entrar. Nos interesa, por el contrario, el Horozco dramaturgo a través de sus *Representaciones,* pulcramente dispuestas para su lectura por González Ollé.

La primera impresión es la de habérnoslas con un teatro de aire primitivo, de estructura sencilla, con un trasfondo ideológico muy simple en apariencia —luego veremos hasta qué punto esto no es así—, basado en la oposición de buenos y malos —v.gr., el enfrentamiento de los rabinos y Jesús en la *Representación de la historia evangélica de San Juan*—, y que trata de ganar la atención del lector/espectador mediante la caricatura lingüística, el chiste y la sátira, esta última con especial incidencia en el ámbito eclesiástico. Este primitivismo —que no implica ningún juicio de valor desfavorable, sino simplemente la constatación de una estética no refinada [6]— se echa también de ver en la forma de articular internamente la pieza: sobre una materia argumental de todos conocida —una parábola evangélica, un pasaje bíblico— se genera una breve ficción, con el consiguiente anacronismo que resulta de expresar las situaciones y personajes de otro tiempo a base del lenguaje —dramático y escénico— del siglo XVI; otro rasgo al que se puede achacar primitivismo, pero que no por ello deja de tener su gran eficacia teatral; por ejemplo:

Lazarillo
*Sus, callá,*
*porque viene hazia acá*
*Ihs., aquel gran profeta...*

(*Historia evangélica de San Juan,* 77-9.)

En cuanto a las *dramatis personae,* su repertorio se nutre de las capas populares: pregonero, soldado, pícaro, fraile, ciego, etc., caracterizados en forma arquetípica y por el dialecto que manejan, el sayagués en

[6] Desde la óptica crítica —que no de la creación literaria— utilizo el término casi como tecnicismo, de manera similar *mutatis mutandis* al «primitivismo» de ciertos modernos de principios de siglo; cfr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado* (Madrid, Cupsa, 1977).

boca de los más torpes. Fruto de esta dramática en ciernes son asimismo las largas tiradas de versos que recita un solo actor: los *argumentos* que a manera de introito o loa echa el primer personaje que sale a escena, con el habitual tono de familiaridad, y los que debían ser muy efectivos guiños al público cómplice. Aspectos, en fin, todos ellos que denuncian una dramaturgia primeriza, no resabiada, pero no por eso carente de atractivo.

Además, por encima de la organización simple de las cuatro *representaciones,* hay una, la ya citada *Historia evangélica...*, que presenta una trama más innovadora, gracias a la inserción en la misma de un entremés, «muy similar —en palabras de González Ollé— a los pasos de Lope de Rueda en cuanto a su función dilatoria y también en cuanto a su tipología anecdótica» (pág. 34). Si al principio la inclusión de esta pieza en la *Representación* resulta un tanto forzada —después de un mutis, y descaradamente para cubrir una distancia temporal en la escena—, su engarce luego está bien hecho, poniendo en evidencia —por la superposición de lo serio y lo grave que pone en juego— una concepción ya no rígida del espectáculo [7].

Pero la pieza más interesante del teatro de Horozco es, a mi juicio, el *Entremés que hizo el auctor a ruego de una monja parienta suya...*, con novedades también en su constitución formal. Se trata, en efecto, del primer entremés exento, esto es, separado de una obra dramática y, por tanto, el que iniciaría la historia de este grupo genérico, que tanta vitalidad iba a demostrar un siglo después [8]. Hasta cierto grado de su evolución esta estructura independiente se mantuvo, que luego variaría al tener que integrarse en la unidad mayor de la representación o espectáculo. Protagonizan la acción de este entremés —cuya ambientación es festiva y callejera, un cuadro del Toledo de la época— un Villano, un Pregonero, un Fraile y un Buñolero. Desde el punto de vista temático, lo que más llama la atención es la sátira anticlerical que encierra. El Fraile es, en efecto, el personaje central, objeto de los agravios físicos y morales de sus nada respetables compañeros en una escena que, a juicio del editor, resulta «muy chocan-

[7] Esta mixtura viene dada en la misma acepción de los términos *representación* y *entremés;* en tanto que éste «procede de pura invención, en realidad desprovisto de argumento, reducido a una anécdota ruda y grotesca», aquélla daría «realidad escénica en cada caso a una materia argumental preexistente y articulada» (pág. 23; cuando no indico otra cosa me estoy refiriendo obviamente a la edición de González Ollé; las cifras que van en el texto corresponderán a los versos de la pieza en cuestión).

[8] No es preciso insistir en los buenos estudios que del género han realizado varios investigadores —los nombres más señeros, los de Emilio Cotarelo y Eugenio Asensio—. Permítaseme citar mi pequeña contribución al mismo en «Poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores» (comunicación leída en el *III Simposio de Literatura General y Comparada*, Madrid, abril de 1980, que espero aparezca en la revista *1616*, de dicha Asociación), así como mi tesis doctoral —aún no leída— *Literatura de encrucijada histórica. Gil López de Armesto y el teatro menor en el siglo XVII*, donde se ofrece una formalización globalizadora y sistemática de este grupo genérico.

te», «no ya por carecer de toda lógica dentro del desarrollo dramático, sino, de modo absoluto, por la grosería y desenfado que alcanzan las acusaciones, máxime en una obra representada en un monasterio» (página 40). Permítasenos, sin embargo, discrepar del criterio del profesor González Ollé: en cuanto a la primera objeción, es preciso contar con que el entremés y demás piezas aledañas ofrecen una reseñable dosis de absurdidad y de situaciones inverosímiles, en el marco de lo que bien pudiera considerarse una exacerbación de la tendencia formal-hedonista que predominará en ciertos géneros literarios de la época [9], y que tiene resonancias en el ámbito ideológico —esto en cuanto a la segunda objeción—; el anticlericalismo no era sólo moda perfectamente asimilada en los círculos literarios más críticos —Bataillon lo demuestra en algunas partes de su libro—, sino que fue bien recibido por los clérigos y amigos de la reforma, especialmente por los que exhalaban el consabido «tufillo erasmizante», de suerte que el teatro popular —y el de Horozco lo es en grado considerable, como en seguida pasaré a demostrar— se hizo eco de este sentimiento generalizado. Están lejos todavía los tiempos en que tendrá lugar la colisión entre las gentes de teatro y los cejudos moralistas de rigor, y Horozco es, pues, libre de lanzar sus dardos contra el clero corrupto [10], encarnado en su piececilla por el disoluto Fraile, al que se tilda de borracho, pendenciero y amigo de las faldas:

*No dexa, en todo Toledo,*
*calle, iglesia ni capilla*
*por vergüenza ni por miedo;*
*no queda en fin, tarde o cedo,*
*bodegón ni tabernilla,*
*y aun no será maravilla,*
*algún día,*
*visitar la putería*
*si le toma tentación,*
*y ganar la romería*
*so color que les quería*
*predicar algún sermón.*

(283-96)

Fuera del cauce métrico —cuya heterodoxia es, de otro lado, manifiesta—, la espontaneidad de este lenguaje, su marco callejero y la mes-

[9] Cfr. Antonio García Berrio: *Formación de la teoría literaria moderna/Teoría poética del Siglo de Oro* (Murcia, Universidad, 1980).

[10] «Una tímida pero crecientemente confirmada —escribe el profesor García Berrio— aquiescencia y simpatía por el vitalismo del arte popular, que poco a poco osa afirmar sus convicciones interpretando el giro del arte complaciente a los gustos de su público y con independencia de las autoridades de santos, concilios y decretales, traídos a colación por los teólogos en defensa de su utópica y aburrida defensa de su arte de colegios y una poesía de ñoñez y beatería insufribles» (*ob. cit.*, pág. 490).

colanza de tipos que se observa —un pregonero codeándose con un fraile—, nos están hablando de una manifestación artística popular.

Abundando en los aspectos lingüísticos, es preciso subrayar lo que M. Bajtin —en su obra maestra[11]— ha denominado «vocabulario de la plaza pública, como contexto ideal de dicha cultura popular renacentista: así, por ejemplo, los frecuentes juramentos que pronuncian los personajes («juro a San Junco», 364; «¡cuerpo de Sant Antón!», 167; «¡cuerpo de San Balandrán!», 216); los insultos con que se obsequían (¡Hideputa...!, 196, 234), algunos de los cuales tienden a la animalización del contrario —característica ésta muy cara al esperpentismo hispano[12]— («¡Qué gentil rebuznador / me he hallado!», 136-7), o a su mera cosificación («¿Quién es éste que aquí pasa? / ¿Es algún costal de paja?», 119)[13]. Junto a este vocabulario existe un lenguaje de los gestos, a base de golpes y palizas, que en nuestro *Entremés* se traduce en el manteo a que es sometido el Fraile (485-500).

A todo ello ha de añadirse la libertina concepción que de la vida tiene el protagonista de la plaza pública, para quien el placer sensual está por encima de todo:

*Si me colgaren mugeres,*
*como luego me alboroço*
*y las peçilgo y retoço*
*avríalo en mil prazeres.*

(230-3)

Tal concepción de la vida está latente en la mayoría de los entremeses de fines del siglo XVI y primeros años del XVII, cuyos personajes actúan sin impedimento moral alguno, al margen de toda normativa represora, tal la pícara Cristinica de *El viejo celoso,* de Cervantes, que a los escrúpulos de honra de su ama opone ella la suprema razón del «holgarse»[14]. Por ello, a menudo estas piezas atrevidas están escritas a ma-

---

[11] *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona, Barral, 1974). Lástima que esta obra maestra saliera a la luz en tan deplorable aspecto tipográfico, y lamentable también que sus conclusiones no hayan servido de mayor orientación para nuestra historiografía literaria.

[12] Cfr. CÉSAR OLIVA: *Antecedentes estéticos del esperpento* (Murcia, Universidad, 1978), quien hace un somero registro de este carácter y de otros propios de la creación esperpéntica de Valle-Inclán y que arrancan del entremés y el sainete; cfr., además, mi artículo (en prensa) «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», en la revista *Primer Acto.*

[13] El intercambio de pullas es reiterado en el teatro menor del siglo XVII, hasta el punto de constituir un grupo de piezas, cuya única finalidad parece ser el combate dialéctico entre dos rivales; el caso más llamativo nos lo ofrece la serie de *Los alcaldes encontrados,* de LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, donde la discusión viene provocada por la castiza razón de la sangre.

[14] Para una revisión a fondo del teatro cervantino, cfr. ahora JEAN CANAVAGGIO: *Cervantes dramaturge. Un théâthe à naître* (París, Presses Universitaires de France, 1977); libro que comento pormenorizadamente en «Descubrimiento de un dramaturgo», *Revista de Literatura,* XLII, núm. 82 (1979), págs. 193-210.

nera de clave, y tras las palabras, aparentemente inocentes, se ocultan significados maliciosos y ambivalentes [15].

Por supuesto, en estos placeres se incluyen los de la mesa, y esto tanto por defecto como por exceso. Quiero decir que en los pasos, farsas y entremeses son reiteradas las alusiones al hambre:

*Estoy de hambre amarillo,*
*y aun he miedo que el galillo*
*se me avrá secado ya,*

dice un personaje en la *Representación de la parábola de San Mateo*, e igual preocupación obsesiona al Lazarillo de la *Historia evangélica...* Frente a esta falta de comida, en el *Entremés* nos hallamos en el extremo contrario —cabe recordar al paso lo esencial de las antítesis en la cultura popular—: « ¡A los buñuelos calientes! », pregona el Buñolero, y al final asistimos a un banquete donde se comerá y beberá a discreción:

BUÑOLERO.—*Lo mejor es lo que resta*
*por hazer.*
FRAILE.— *¿Qué es ello?*
BUÑOLERO.—*Padre, bever.*
(535-7)

De esta manera, el altercado con el Fraile, la paliza y el manteo que le propinaron sus correligionarios de taberna, así como los envenenados dardos que sobre su integridad moral le lanzaron, quedan neutralizados en el «comieron perdices» final. Como los monjes hipócritas de Rabelais, el Fraile de Horozco representa el *viejo mundo* y el mundo entero [16], «un mundo bicorporal que *da a luz al morir*», en palabras de Bajtin. De ahí que si, por un lado, se golpea e insulta a los representantes de ese mundo en ruinas —lo que ocurre, según he demostrado, en la pieza del toledano—, por otro, se termina aceptándolos, y la disputa deriva en el regocijo de la fiesta:

*¿Aquesas gracias merece*
*quien os ha hecho la fiesta?*

(530-1)

[15] Sin ir más lejos, léanse con detenimiento los versos 283-96 de la pieza de Horozco, que arriba dejo anotados, donde es evidente la ambigüedad que producen ciertas expresiones y palabras sacadas de contexto: verbigracia, «iglesia» (= 'taberna'), «romería» (= 'acto sexual'?), «sermón», etc.

[16] El hecho de que en el *Coloquio de la Muerte...* —única pieza teatral que González Ollé no incluye en su edición— la figura del fraile salga enaltecida, no invalida el general afán corrosivo que Horozco siente hacia el clero corrupto. En la misma pieza, por otra parte, el toledano puede descargar su sátira sobre otra figura clerical, el canónigo: «Canónigo y dignidad / muy atestado de renta, / andad luego a dar la quenta / al Juez de la Verdad...» (cit. por la edición de J. Weiner, pág. 190).

La cultura popular termina, pues, por ofrecernos una solución utópica: el rebrotar de una vida nueva tras una muerte eventual, que en la imagen más común de este tipo de literatura queda significada por el movimiento de vaivén, de sube y baja, de engullir y expulsar. A la vista de los datos esgrimidos, me parecía que la dramaturgia de Horozco —al igual que otras coetáneas— bien podía explicarse siguiendo esta interpretación, que viene a considerarla como una manifestación —siquiera sea menuda— de la cultura popular del Renacimiento, bastantes años antes que triunfasen las tesis conformistas del Barroco [17].— *JAVIER HUERTA CALVO (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad Complutense. MADRID).*

## LA MUJER EN LA NOVELA DE AZORIN

Tres de las novelas de *Azorín (Doña Inés, Salvadora de Olbena* y *María Fontán)* tienen protagonistas femeninos. Y en sus demás obras narrativas la mujer impone una presencia más o menos importante. Siempre digna y respetuosa.

La alta concepción que ofrece *Azorín* de la mujer es poco común en su tiempo y particularmente entre los literatos españoles. He aquí algo que merece tenerse en cuenta cuando se considere su ideología, juzgada reaccionaria tan unilateralmente. En 1929, a sus cincuenta y seis años, publicó todavía un artículo netamente feminista, en franca réplica al opúsculo del doctor Marañón, titulado *Biología y feminismo,* artículo que luego incluyó en *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)* (1929), y que Carlos Castilla del Pino, por ejemplo, reproduce en sus *Cuatro ensayos sobre la mujer* (Madrid, Alianza Editorial, 1977), con el siguiente comentario:

«A continuación transcribo un curioso artículo de *Azorín* (...), en el que sorprende el planteamiento tan claro del problema, frente a la prejuiciosa actitud —disfrazada de cientificismo— de Gregorio Marañón» [1].

Cierto es que los personajes femeninos de *Azorín* casi siempre son

[17] Por último, sólo me resta por sugerir al lector —aparte de ponderarle una vez más la edición del profesor González Ollé, filológicamente impecable— un apasionante ejercicio de lectura, si es que no lo ha realizado ya: y es que después de leer o releer el libro citado de M. Bajtin, se haga lo mismo con *La cultura del Barroco,* de JOSÉ ANTONIO MARAVALL, en su última edición. ¡Cuántos enigmas y manifestaciones de la cultura de ambos siglos quedarán por resolver a la luz de esos trabajos señeros?

[1] Segunda edición, 1972, pág. 48.

demasiado bellos, inteligentes, distinguidos, sobrios, prudentes. Los alza a una perfección que raramente se encuentra en el mundo real, un poco desabrida, sin duda, hasta exasperante a veces. Es posible, por lo mismo, que pocas mujeres gusten de reconocerse en ellos. Responden todavía a una idealización masculina del sexo hembra, si se quiere, pero de ningún modo masculinista. En todo caso, está ya muy lejos de aquella otra idealización tradicional que llega hasta hoy acarreada por la mejor como por la peor literatura, la de la virgen ingenua o de la virgen madre, Astarté dadivosa, la de Afrodita complaciente o la de Artemisa imposible. Valoraciones todas en función del hombre, evidentemente, según lo que ella le da o niega. No, *Azorín* se opone decididamente a semejante imagen complementaria para ofrecernos a la mujer en su mismidad e independencia, dueña de sí, rica en recursos e ideas, propias e inteligentes. A este esquema responden los personajes femeninos que protagonizan tres de sus novelas, como veremos. Precisamente lo contrario de la hembra irresponsable, objeto decorativo o erótico, fuente de pecado, madre abnegada, ángel del hogar, que tan cumplidamente ha ido elaborando nuestra historia cultural.

Tal literatura representa, pues, una etapa importante en la historia del feminismo español, significativamente a mitad de camino entre la tradicional imagen masculina de la mujer y la que hoy día ella trata de imponer en nuestro mundo. En este aspecto temático, la novela de *Azorín* es, indudablemente, una de las más avanzadas de su tiempo. El que entre las mujeres prefiera a las ricas y aristocráticas —seguramente porque cree que sus particulares condiciones de vida favorece en ellas el desarrollo de tales valores— puede significar el lado negativo de tal imagen.

El primer personaje femenino que se elabora, sin nombre, sucinta y significativamente aludido «ella», responde casi por entero a un «cliché» romántico: la dama lunar, pálida, lánguida, anémica, que la tisis mina y destruye [2]. Tal es la heroína de *Diario de un enfermo.* Pero luego, en *La voluntad,* escrita tan poco después —como que fue publicada sólo un año más tarde— y que tantos puntos de contacto mantiene con aquella novelita, hay una ruda reacción naturalista: dos

[2] Restos de un romanticismo evidente con la mezcla de ciertos ecos simbolistas: languideces físicas y espirituales, delicuescencias; la palidez malsana de luna enferma sobre el luto —premonitorio— del vestido; el doloroso desvanecimiento de un sueño o ideal, de una bella imagen, de una vida: «Hemos paseado hoy por la huerta. Débil, extenuada, no puede andar casi. Caminábamos lentamente; nos sentábamos a cada momento. En su limpio traje negro resalta la mancha pálida de su cara. Está augusta. La energía de su altivo y sereno espíritu no la abandona. Sonríe, sonríe con su levísima sonrisa de piedad».

«Yo no sé qué extrañas sensaciones experimento a su lado. Me siento inferior a esta ideal y suprema mujer. La adoro, la amo apasionadamente, como a un hermoso sueño que se desvanece; y la quiero más a medida que más se desvanece... Sí; se va, se va sonriente, piadosa, tranquila, augusta; se va silenciosamente, como un postrero rayo de sol, como una lámpara que se apaga, como una flor que cae.» O. C., I, pág. 728.

figuras femeninas se destacan y se emparejan sucesivamente con el protagonista Antonio *Azorín*. Justina, joven atractiva, a lo que parece, pero inexperimentada, ingenua hasta la simplicidad, que se deja llevar fácilmente al convento por su tío cura (Puche); víctima del medio, sumisa, pasiva, orgánica y psíquicamente frágil, llega a animar en su interior ciertos alientos místicos, pero éstos —conjugados acaso con el rigor ascético de la regla— no tardan en arruinar su salud y conducirla a la tumba [3]. Frente a ella, en recio contraste, Iluminada, sana, vigorosa, campesina; encarnación de la naturaleza misma con su fuerza y, por lo mismo, dotada de pujante voluntad que se impone a la frágil de *Azorín* hasta aniquilársela completamente [4].

Tales son las más negativas figuras femeninas que modela *Azorín* en su obra novelesca, la primera por defecto y la segunda por exceso. Obsérvese, sin embargo, que Iluminada es ya la mujer en la plenitud de su inteligencia, independencia y autoridad. La valoración negativa que acabo de hacer se basa en una perspectiva estrictamente ética e integrada en el cuadro de principios del propio *Azorín:* por única vez encarna una voluntad femenina que destruye completamente a un hombre. En la obra posterior, los personajes femeninos que destaquen serán exclusivamente benéficos.

En las novelas que siguen inmediatamente a *La voluntad* asoman mujeres un tanto difusas de paso demasiado veloz, hasta *Doña Inés,* cuya protagonista encarna a la perfección aquel esquema fundamental a que nos hemos referido hace un momento. A partir de entonces el panorama femenino que ofrece la novela de *Azorín* estará presidido por semejante imagen. Vamos a intentar resumir las variaciones de ese feminismo:

Empecemos por las más jóvenes, las adolescentes. Sólo hallamos dos que valga la pena destacar: la que recoge una sentimental evocación de *Las confesiones de un pequeño filósofo* —María Rosario, imagen de la humilde provincianita, hacendosa y bella, cuyo encanto es

---

[3] «Justina es una moza fina y blanca. A través de su epidermis transparente resalta la tenue red de las venillas azuladas. Cercan sus ojos llameantes anchas ojeras. Y sus rizados bucles rubios asoman por la negrura del manto, que se contrae ligeramente al cuello y cae luego sobre la espalda en amplia oleada», ídem, pág. 810. Su vida en el convento hasta su muerte se nos describe en el capítulo XXVIII; en sus últimos momentos tiene una visión del reino de los Cielos digna de una leyenda hagiográfica medieval.

[4] «Esta Iluminada es amiga íntima y vecina de Justina; es una muchacha inteligente, vivaz, autoritaria, imperativa. Habla resueltamente, y su cuerpo todo, joven y fuerte, vibra de energía cada vez que pone su empeño en algo. Iluminada es un genial ejemplar de una voluntad espontánea y libre; sus observaciones serán decisivas y sus gustos, órdenes. Y como esto es bello, como es hermoso este desenvolvimiento incontrastable de una personalidad en tiempos en que no hay personalidades...», ídem, pág. 348. «Iluminada es una fuerza libre de la Naturaleza, como el agua que salta y susurra, como la luz, como el aire», pág. 902.

destruido por su matrimonio y consiguiente maternidad[5]—, y la encantadora hispanofrancesa de *Don Juan,* Jeannette[6], una suerte de diablo urbano, refinado, parisiense, que contrasta notablemente con aquella inocente pueblerina y que es la última tentación adolescente de un don Juan maduro y arrepentido. Ambas, cara a cara, vienen a plantear un tanto, aunque en forma atenuada, aquella misma oposición sumisión-independencia de las dos féminas de *La voluntad.*

Con ambas, apenas apuntando en su pubertad, contrasta la mujer otoñal en suntuoso declive, pero que logra mantener los encantos del sexo. Y a éstos se une el aliciente de una larga experiencia vital, y acaso sentimental —sugerente en su incógnita—, a través de la cual todo se ha decantado apurando su último refinamiento. Sugestión de otoño, concentración de una existencia, como un vino o perfume antiguo, al borde del deterioro, pero sin que ofrezca tampoco nada del sensualismo decadentista de un Valle-Inclán, por ejemplo.

Doña Inés: bella, fascinante, dueña de sí misma, resuelta, «libre» incluso sexualmente, aunque discreta al extremo; rica, refinada, que gusta de vestir al uso popular (como hacían en su época, 1840, las señoras de las clases altas por casticismo sentimental). Con la protagonista de *Salvadora de Olbena* —dama madura también, aunque más por viuda que por su edad, que es de treinta y dos años, y en este caso referida a nuestro siglo— afirma la cumbre de los personajes femeninos de *Azorín.* Inmediatamente les sigue María Fontán, de la novela homónima.

Ofrece doña Inés un carácter múltiple, rico, hasta contradictorio, pero tan completo en sus virtudes que parece incluso esbozar un absoluto. Su aguda inteligencia y finas discreción y sensibilidad se manifiestan a lo largo de toda la novela, pero alcanzan su ápice con la renuncia de ella al amor del joven poeta Diego, porque entonces tales

[5] «María Rosario, tú tenías entonces quince años; llevabas un traje negro y un delantal blanco; tus zapatos eran pequeñitos y nuevos.» Se la representa cosiendo en el patio, pedaleando la máquina con sus pies pequeñitos. Seguidamente manifiesta el deseo de volver a aquellos años «y oír el ruido de la máquina en ese patio, y ver tus ojos claros, y tocar con las dos manos muy blandamente tus cabellos largos». Pero ello no puede ser, y se la imagina en el presente viviendo en una casa oscura, casada «con un hombre que redacta terribles escritos para el juzgado; acaso te hayas puesto gruesa, como todas las muchachas de pueblo cuando se casan; tal vez encima de la mesa del comedor haya unos pañales...», ídem, II, págs. 87 y 88. Si Antonio Azorín era víctima del matrimonio en *La voluntad,* María Rosario no lo sería menos en esta otra novela de la trilogía, por lo que se ve. El matrimonio, unido a la acción del tiempo, claro —el paso de la adolescencia a la edad adulta—, convertiría a la deliciosa muchacha en un ser tosco y vulgar, principalmente por acción del medio, que todavía en esta obra se ve un tanto negativamente.

[6] «Dieciocho primaveras ha visto ya Jeannette. Las ha visto con unos ojos anchos y negros. Anchos y negros en una faz de un ambarino casi imperceptible, formada en óvalo suave, picarescamente aguda en el mentón. Una pinceladita de vivo carmín marca los labios. La negrura intensa del pelo aviva lo rojo de la boca. Jeannette entra en un salón, en una tienda, en el teatro: sonríe con leve sonrisa equívoca; su mirada va de una parte a otra, vagamente; en sus ojos brilla la luz que luce en los ojuelos de una fierecilla sorprendida. La mirada quiere demostrar confianza y dice recelo; quiere mostrar inocencia y descubre malicia... Ha pasado un minuto. La mirada de la fierecilla ha cambiado. Jeannette está ya segura de sí misma. Domina ya a su interlocutor. Ahora la risa es francamente sarcástica», ídem, IV, pág. 258.

cualidades sirven cabalmente a su personalidad femenina; toda doña Inés se aúna en una sabia decisión: cortar a tiempo el lance sentimental, en el mejor momento, antes de llegar a ver el primer gesto de cansancio en el amado:

«En la mujer que ama —y que ama en la declinación de la vida— no hay horror semejante al de sentir el desabrimiento del amado envuelto en palabras corteses que se esfuerzan, violentamente, por parecer cordiales». Cuando decide embarcarse para Buenos Aires, escribe a su tío Pablo: «No tengo más remedio que marcharme. Las cosas vienen así. Si no me marchara, sería peor. La dicha que perseguimos, muchas veces no puede realizarse. Realizarla a medias, es peor que no realizarla nada» [7].

Tal exigencia prueba la hondura de su carácter. Respecto a Salvadora, está menos modelada, porque también apenas la vemos vivir, actuar, «novelarse», ya que su renuncia se produce antes que su idilio con el conde de Valdecebro —hombre maduro, en este caso— se incoe. En cuanto al amor que le muestra el joven poeta Paco Ardales —muchacho de veinte años, que viene a corresponderse, por tanto, con el poeta Diego de *Doña Inés*—, ni siquiera logra una respuesta de ella. Más sabemos de Salvadora en realidad por lo que dicen las gentes y las cosas que la rodean, que por sus propios actos. Salvadora parece presidir, animar, inspirar, con su prestigio y encantos, a la pequeña ciudad provinciana en que vive, en su totalidad. Así, de ella hablan el autor y el lector, individuos de todas las clases sociales y hasta su propia huerta y las casas del lugar. Aunque tales noticias son muchas veces incompletas, difusas, encontradas. Claro que ello prueba, como en el caso de doña Inés, la riqueza de su carácter. Por lo demás, su plena identificación con el medio no se ofrece, en realidad, en lo que toca a doña Inés; antes bien, ésta tiende a destacarse nítidamente de él e incluso en algún momento ha de enfrentarse con su hostilidad —a causa del escándalo que provoca por haberse besado con Diego en la catedral—. Salvadora se ve a sí misma en su ciudad, y ésta se ve en ella. Más parece depender ésta de aquélla que al revés. Salvadora presta a Olbena su propia personalidad, le infunde un «alma», mejor diríamos, un sentido, un núcleo semántico unitario, a la vez que un aroma particular, una resonancia inefable. Por lo cual podría hacer pensar en ciertas representaciones mitológicas, tales las diosas tutelares de ciudades, como Cibeles. A condición, no obstante, de que en ellas se elimine toda referencia a la fecundidad, ya que Salvadora, como doña Inés, son mujeres fundamentalmente infecundas, para las cuales el tema de la

[7] Idem, págs. 839 y 840.

maternidad ni siquiera se plantea —a lo sumo, limitado a una dimensión social, podría hallarse una referencia a ello en el asilo para niños que funda doña Inés en Buenos Aires.

Así se afirma otra vez con valentía el feminismo de *Azorín,* al proponernos modelos de mujeres libres de tales servidumbres orgánicas. Salvadora, espíritu tutelar de su pueblo, no lo favorecería de ningún modo en su fertilidad demográfica ni económica; se limitaría a inspirar cierto tipo de sensibilidad, de intuición e inteligencia, una particular manera de acercarse a la realidad, de entenderla y sentirla —lo que plantea la propia literatura azoriniana—. Salvadora llegría tal vez a simbolizar el propio arte de su creador.

En cuanto a lo estrictamente «novelístico», hemos de insistir en que la temática de *Doña Inés* está determinada por lo que hace la propia doña Inés, mientras que la de *Salvadora de Olbena* se resume en lo que se nos dice acerca de la protagonista. De ahí que para muchos aquélla sea resueltamente más novela que ésta —en el sentido tradicional del género—. En la primera se impone un personaje que evoluciona en un ambiente; en la segunda, personaje y ambiente son la misma cosa. El personaje novelesco de algún modo desaparece, por consiguiente, en ésta; queda su estela.

Apenas asoma en la novela de *Azorín* la mujer no hecha todavía, la niña [8]. En cambio, abundan en ella las ancianas, la mujer ya vencida, claudicante, que despierta la piedad o la simpatía. Por *Las confesiones de un pequeño filósofo* desfilan varias ancianas levantinas, tristes, resignadas, invariablemente vestidas de negro, gozándose incluso en su derrota vital, varadas en un fatalismo reconfortante; ancianas que pueden extenderse fácilmente a todas las regiones españolas en su actitud, y que *Azorín,* desde su nietzscheanismo de entonces, considera con ojo crítico, aunque piadoso. La obsesión por la temporalidad suscita en él un natural interés por los viejos de ambos sexos. Y es curioso observar en su trilogía inicial que si en *Antonio Azorín* dominan los ancianos masculinos en un desfile desgarradoramente melancólico, depresivo [9], son los femeninos los que resaltan en *Las confesiones de un pequeño filósofo.* Las más interesantes descripciones al respecto son las de una

[8] Un pasaje finamente emotivo al respecto es esta descripción del cadáver de una niña: «En el suelo reposa una caja. La caja está cubierta de cristales. Y, dentro, con las finas manos juntas, con las mejillas artificiosamente amapoladas, yace una niña de quince años. Hombres y mujeres hablan tranquilamente sobre el modo de enterrarla; uno de los asistentes la mira y dice sonriendo: "¡El sol la ha puesto coloraíca!" La niña parece que va a despertar de un sueño. Lentamente van dejándola sola». *La voluntad,* ídem, I, págs. 899 y 900.

[9] En el capítulo IX de la primera parte de *Antonio Azorín* se narra, sin embargo, toda la historia de una vieja que responde fielmente al esquema de las que tanto suspiran en *Las confesiones de un pequeño filósofo.*

pretendida tía Bárbara [10], ante cuyas extrañas —en apariencia injustificadas— reacciones sentimentales el niño demuestra una total incomprensión, pero que dicen no poco de la dramática condición, aún vigente, de buena parte de la mujer española, de sus hondas frustraciones y opresiones; la de una vieja campesina que se ve de pronto ridiculizada por un reloj de cuco —imagen del tiempo mismo en su insensibilidad implacable— [11], y la de otra tía, ésta auténtica, por lo que parece, la tía Agueda, que resulta con todo más amable [12] —cierto, estaba muy enferma y suspiraba con honda melancolía, pero hasta tales males aparecen ennoblecidos por sus claras virtudes.

En las novelas siguientes, toda connotación crítica o simplemente dramática al respecto desaparecen. Las ancianas que van surgiendo son, en general, simpáticas, atractivas, tales como la sorprendente tía Pompilia, de *Doña Inés* [13]; y María Rodríguez [14] y Amparo Testor [15], de *Salvadora de Olbena.*

En *Doña Inés,* no obstante, excepcionalmente, se nos ofrece una caricatura de ancianas de notable expresividad [16], pero que tampoco resulta muy malévola. Y si se hace es para burlar en ellas la murmuración y la maledicencia. Se trata del capítulo XXXIX, titulado *Aquelarre en Segovia,* referido a las cinco viejas que se reúnen para comentar el escándalo de doña Inés. *Ballet,* cine mudo, juego de títeres de lograda comicidad; raro ejemplo expresionista en la literatura de *Azorín,* y de un expresionismo al fin regocijado.

Al contrario de Unamuno, *Azorín* —ya lo hemos dicho— parece

---

10 No sabe exactamente qué parentesco la unía con ella, pero así la llamaba. «Ello es que era una vieja menudita, encorvada, con la cara arrugada y pajiza, vestida de negro, siempre con una mantilla de tela negra», y que suspiraba a cada instante con las manos juntas: «¡Ay Señor!» «Y cuando entraba en casa de mi tío Antonio, de vuelta de la iglesia, y me encontraba a mí en ella, me abrazaba, me apretujaba entre sus brazos sollozando y gimiendo.» *O. C.*, II, págs. 69 y 70.

11 Se trata de una mendiga también vestida de negro, con la cara arrugada y pajiza y que asimismo suspira: «¡Ay Señor!» En la puerta de la casa en que vive la familia del narrador se ha puesto a rezar por todos los difuntos de la misma. Pero he aquí que, esperando su limosna, suena un sordo ruido en el viejo reloj, por una portezuela del cual asoma «un pequeño monstruo que ha gritado: Cu-cu, cu-cu...», ante el asombro de la pobre vieja. Pequeño monstruo, «que es como el símbolo de lo inexorable y de lo eterno», ídem, pág. 75.

12 «Tenía toda la penetración, todo el despejo natural, toda la bondad ingénita de esas almas que Montaigne ha llamado «universales, abiertas y prestas a todo». Yo la veo en una inmensa sala de uno de estos caserones yeclanos, sentada en un ancho sillón, con la cabeza pensativamente apoyada en la blanca y suave mano», ídem, pág. 76.

13 Llena de vitalidad, sumamente habladora, subrayaba sus palabras golpeando el suelo con su bastón. Vivía separada de su marido, cada cual en su piso, porque él «no podía acomodarse con el torbellino vertiginoso de su mujer», ídem, IV, pág. 760. Cada jueves organizaba un saragüete, fiestas de jóvenes que inundaban su salón y entre los que ella se encontraba a sus anchas. Y no vacilaba entonces en tomar asiento ante un piano —un bello «pianoforte» comprado en su único viaje a Madrid— y en entonar arias de ópera.

14 Vio nacer a Salvadora y habla de ella a Paco Ardales y al autor de la novela. Parlanchina, divagatoria, fina, inteligente.

15 Llena de gracia y de locuacidad, con fina ironía, que también habla al autor de Salvadora.

16 «Nubes pardas. Ruido de cedazos. Araña en espejo. Salero derribado. Cuatro viejecitas andorreras salen de sus cobijos en cuatro puntos opuestos de Segovia», ídem, IV, pág. 817.

interesarse poco por el tema de la maternidad. Todo parece denunciar en él un vivo pudor —o repugnancia— por cuanto toca a la biología. Es algo que parece herir demasiado su compostura de buen tono, así como su creciente espiritualismo. Ni maternidad ni sexualidad. Cabe incluso hacerle el reproche de haber desdeñado del todo a la hembra, para interesarse sólo por ese fenómeno cultural ultraelaborado que es la mujer. Las madres que aparecen en sus novelas son muy episódicas: hay una breve, pero ciertamente sugestiva, evocación que el autor hace de su propia madre a través del narrador Antonio Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo*[17]; otra madre interesante es la de María Fontán, en la novela del mismo nombre —la pobre Ester que sufre de una inmotivada melancolía que le llega del fondo de los siglos[18]—. Ninguna más encuentro que valga la pena citar.

En cambio, tiene una presencia poderosa en esta novela, aunque no frecuente, la esposa amante, hacendosa, inteligente, a la vez vivaz y llena de entereza, activa y eficaz colaboradora del protagonista, esto es, del escritor. Esposa que nunca es madre —ya que el propio J. Martínez Ruiz ha confesado traslucir en ellas un tanto a su propia mujer—, pero que no por eso llega nunca a maternizar verdaderamente a su marido, ni tampoco a prohijarse a él. Siempre significa la perfecta compañera, que, al mismo nivel que su esposo, se alía con él en un pacto altamente enriquecedor. Tres son los ejemplos que encuentro: la esposa de Tomás, en *Tomás Rueda* —en Flandes se nos aparece casado con una bella muchacha española llamada Gabriela, en quien Tomás halla la inocencia, la pureza, la frescura y la salud que no encontraba en su país, junto a la maravillosa capacidad de reinventarse el mundo diariamente, precisamente la que todo artista desearía infundir a su obra[19]—; Magdalena, la esposa de Luis Dávila en *El escritor* —no menos eficaz en su estímulo al marido artista[20]—, y Enriqueta

[17] Las *Obras Completas* de Aguilar publican al final del tomo II unas adiciones a *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en las que el autor, por boca de su personaje Antonio Azorín, decide dedicar un recuerdo a sus padres (parece que el primero, precisamente, el dedicado a su madre, fue publicado en 1903, en el semanario *Alma Española*, antes de haber sido incluido en el libro). En este capitulito, que los editores señalan con el número XLIII, Antonio Azorín se representa a su madre arreglando la ropa blanca. Es una evocación muy discreta y contenida en su ternura. Va indicando todos sus movimientos y concluye: «Cuando mi madre ha tomado en sus manos blancas esta mantilla (una mantilla negra que saca de un arca que guarda trajes antiguos), yo he visto que se quedaba un momento pensativa; esta mantilla es la de una boda. Y yo he sentido que una vaga tristeza —la tristeza de lo pasado— velaba sus hermosos ojos anchos y azules», ídem, II, págs. 1169 y 1170.

[18] Ester Torrijos, que «iba por las casas, ora guisando, ora haciendo labores, ya vendiendo hilados, ya asistiendo a parturientas», ídem, VII, pág. 493. Siempre estaba triste sin saber por qué lo estaba. Era una tristeza que heredaba sin duda de su linaje judío y que fue consumiéndola hasta la muerte.

[19] «La característica más saliente de Gabriela es ésta: *la vida es siempre para ella nueva*», ídem, III, pág. 328.

[20] Como que si los *Anales* de Luis Dávila se conservan —y que cubren la segunda parte de la novela— es gracias a que Magdalena ha ido guardando cuidadosamente las cuartillas: «No sigo escribiendo; oigo un leve rumor de pasos; Magdalena me pone la mano en el hombro; levanto la vista, dejo la pluma, y entonces Magdalena coge las cuartillas, las dobla y se las lleva. Sé yo

Payá Ortiz, anciana esposa del anciano escritor Víctor Albert en *El enfermo,* compañera fiel de toda una vida, que sostiene firmemente a su marido en sus aprensiones [21]. Los otros casos que se podrían citar son muy secundarios y episódicos, sin particular interés.

La mujer viciosa, de «mala vida», como es de esperar, apenas asoma a la novela de *Azorín.* En *Las confesiones de un pequeño filósofo* se habla de una mujercita que traía sugestionados a todos los colegiales de los Escolapios de Yecla; se describe su casita enjalbegada de cal con grandes desconchaduras, cuya fachada daba al patio de recreo; en la fachada había una ventana a la que asomaba la misteriosa mujer; un día fue a visitarla uno de entre *los mayores,* Cánovas, y cuando regresó estaba pálido, emocionado y sin chaleco: por lo que parece, había pagado con él su amor a la mujercita [22]. En *Tomás Rueda,* al narrarse el paso por Madrid de los dos estudiantes y de Tomás camino de Andalucía, se indica rápidamente: «Madrid: unas tapadas que vienen a buscar estos escolares y se van con ellos por la ciudad, y luego vuelven, y después se tornan a marchar» [23]. En esta misma obra se ha de aludir, obligatoriamente, a la dama que enloquece al estudiante en la obra cervantina. Sus referencias son, sin embargo, muy breves:

«Un día, Tomás pasó por una calle y vio asomada a una ventana baja a una mujer. Era esta mujer como todas; no le llamó la atención a Tomás.» Pero vuelve a verla y entonces repara en ella un poco más. Se la tropieza otra vez al detenerse a mirar el paso de una procesión; ella también está entre el público: «No tenía nada de particular esta mujer; no era fea, ni era bonita; tenía unas facciones regulares, simétricas, pero sin nada notable. Sin embargo, mirándola bien y volviendo a mirarla, sí, decididamente, se iba viendo algo en el rostro de esta desconocida. Poco a poco se iba sintiendo uno atraído, hechizado» [24].

Así se describe el nacimiento del amor en Tomás hacia esta mujer. Para obtener una cita con ella recurre a una celestina [25]. Y nada más vuelve a decírsenos de la dama en cuestión. Es evidente que si *Azorín* introduce esta vez en su novela a una mujer así, lo hace forzado por la novela de Cervantes que le sirve de modelo. Sus féminas han de ser siempre puras, o cuando menos, discretas, sutiles, refinadas.

---

que se las va a llevar, y así lo consigo antes de que ella las arrebate; Magdalena espera sonriente a que yo acabe de poner este complemento. Ya he concluido», ídem, VI, pág. 402. Así acaba la novela.

[21] Todos los días, «la vida, como si fuera nueva, comienza para Enriqueta», ídem, pág. 814. Es una cualidad que comparte con Gabriela. ¿Se ha inspirado Azorín en su propia esposa para las dos?

[22] Idem, II, pág. 63.

[23] Idem, III, pág. 306.

[24] Idem, págs. 316 y 317.

[25] «Una viejecita arrugada y con el pelo blanco va caminando por las calles de la ciudad y llama a la puerta de nuestro amigo Tomás (...) Entra en las casas y dice oraciones y proporciona agujas, hilado, recetas para tal o cual mal. Ya conocéis a esta viejecita. La ha retratado, hace mucho tiempo, Fernando de Rojas», ídem, págs. 317 y 318.

En cambio, son frecuentes las religiosas. Incluso en *La voluntad*, cuando el autor se muestra todavía como no creyente, describe la vida conventual con clara complacencia en los capítulos XIX, XXI, XXIII y XXVIII de la primera parte, como también se complace en las emociones y visiones místicas de la propia Justina en sus últimos momentos. En *Don Juan*, se dedican bastantes páginas a las comunidades de religiosas de la ciudad sin nombre, pero entre ellas, la abadesa de las Jerónimas, sor Natividad —hermana de Angela, la mujer del Maestre y tía, por tanto, de Jeannette— ofrece una personalidad un tanto ambigua:

«Cuando llega el momento del reposo, sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma. Los movimientos de sor Natividad son lentos, pausados; sus manos blancas van con suavidad despojando el esbelto cuerpo de los hábitos exteriores. Un instante se detiene sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo? La ropa de batista es sutil y blanquísima» [26].

Hay en las referencias a este personaje una mezcla de espiritualismo y de sensualismo, de religiosidad y de pecado, que suscitan la necesaria atmósfera para un don Juan, aunque éste ya se haya arrepentido. Pero de ahí que tal monja provoca, aunque sin quererlo, seguramente, una de sus últimas tentaciones: se limita a la mirada de un instante hacia las piernas de la abadesa, cuya blanca estameña —que marcaba la curva elegante de la cadera y la rotundidad armoniosa del seno— descubrió al quedar prendida en el ramaje del jardín del convento: «Ceñida por la fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el enganche de la graciosa curva carnosa y llena» [27].

También se alude, pasajeramente, a religiosas en *Salvadora de Olbena*. Pero en cabeza de todas estas figuras de monjas hay que situar el recuerdo entusiasta de Santa Teresa, quien representa uno de los modelos literarios y humanos de *Azorín*. *Azorín* admira en ella el feliz acuerdo de misticismo, vida contemplativa y de enérgica actividad. Es la mujer firme, dueña de sí misma, emprendedora y al mismo tiempo idealista, proyectada en todo su ser hacia lo absoluto. No falta en su evocación cierto sensualismo: «Poder mágico de estas mujeres otoñales sobre la mocedad; evocación ligera del encuentro de Santa Teresa, a los cincuenta y dos años, con San Juan de la Cruz, a los veinticinco», escribe en *El caballero inactual* [28]. Y he aquí también cómo en la misma

[26] Idem, IV, pág. 228.
[27] Idem, pág. 260.
[28] Idem, V, pág. 36.

obra se traduce su febril actividad a las condiciones de vida del siglo XX:

«Impetu hacia lo pasado; unir en la sensación de hoy el presente y el pasado. Santa Teresa en automóvil; con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un transatlántico» [29].

Pero el fervor por Santa Teresa y por sus discípulas no impide su dilección por las llamadas mujeres del mundo. Una de las más destacadas es Andrea, de *El caballero inactual:* francesa rica, inteligente, responsable, pero irreprochable también, aunque guste de bordear todos los peligros; rozar el pecado sin caer en él, tal parece ser su norma —como la de su propio creador—. Pero el que, en el fondo, sus costumbres sean tan puras permite al narrador y al protagonista identificarla con Santa Teresa y realizar así la difícil síntesis de cierta mujer ideal: a la vez mundana y santa [30]. Por la misma novela pasan otras dos damas del mismo orden, pero de muy escasa significación en la obra: Hortensia, hermana de Andrea, y una actriz, cuya casa provisional visita Félix Vargas, en las afueras de San Sebastián. A la sugestión de cierta forma de vida se une la del exotismo en esta imagen de *El libro de Levante:*

«El lapicerito de oro entre los dedos finos, negligentemente; la mirada en la bolita de marfil que salta en el cerco de caoba. Imagen obsesionante. Disolvente que diluye las otras imágenes. Tipo de belleza hebrea; tez ambarina; ojos negros centelleantes; la negrura de los ojos y el carmín de las uñas. Sobre un fondo indefinido, la figura enhiesta de esta mujer» [31]. La belleza judía se encuentra en la sala de juego de un elegante casino, apuntando sus apuestas con un lapicerito de oro («sensación profunda, ineluctable, de sensualidad»), pero esta imagen es al fin desechada como tema de la novela.

De origen hebreo, aunque muy remoto, es también María Fontán, asimismo mujer de mundo, aunque procediendo de un medio humilde y pueblerino. Su buena fortuna —la que le dejaron su padre, propietario de una tenería, y su tío Ismael, el herbolario, quien le legó, además, uno de los más hermosos diamantes de Europa, y a las que se unió después la de su anciano y archirrico marido, el duque Lucien de Launoy— la convirtió en una alta dama parisiense [32]. En la capital francesa, y más

---

[29] Idem, pág. 42.

[30] «Porción de afectividad, purísima, orientada hacia Andrea (...). La imagen de la Santa, que aparece y desaparece, traída y llevada por el flujo y reflujo del afecto hacia Andrea. Juego de las dos imágenes: alternativas y violentas. (...) Un momento, en el correr vertiginoso, las dos imágenes no tienen tiempo de dejarse el paso una a otra y se confunden, en afecto supremo, allá, en el fondo del espíritu. No sabe ya Félix cuál es la faz de la Santa ni cuál la de Andrea; las dos risas yuxtapuestas; las dos miradas, cruzándose en rayos luminosos», ídem, V, págs. 95 y 96.

[31] Idem, pág. 349.

[32] Su verdadero nombre era Edit Maqueda. Fue su tío Ismael quien le dio el nombre de María Fontán cuando la envió a París.

tarde en Madrid, sorprende a las gentes con su belleza, con la alegría de su carácter y con sus múltiples excentricidades —siempre obedientes a un afán de experimentación psicológica o sociológica, o a un impulso caritativo— [33]. Su afirmación vital es tan fuerte que cuando se le comunica el fallecimiento de su tío Ismael no acierta sino a reír estrepitosamente, y luego:

«Pidió María una botella de champaña y escanció una copa. En pie, bebió lentamente, como un rito funeral. Y levantó luego la cabeza, al tiempo que suspiraba, para aventar todo un pasado. Se acordó del librito del poeta (un lapidario) y quiso ser dura consigo misma» [34]. Tal es la tercera protagonista de *Azorín*.

Junto a estas féminas no hay que olvidar de colocar a sus correspondencias legendarias o históricas, tales doña Beatriz, de *Doña Inés;* las evocaciones de Madame Charrière, la Staël, Julia Récamier y Julia Talma [35], en *El caballero inactual;* de Melibea, en *Capricho*. Tan prestigiosas señoras contrastan notablemente con los auténticos personajes novelescos azorinianos de la misma clase, en cuanto aquéllas se entregaron libremente al ejercicio del amor físico, como es sabido, contra la norma social, mientras que las damas de *Azorín* suelen mantener un extremo comedimiento al respecto. Puesto que las primeras son mujeres muy alejadas en el tiempo histórico o literario, puede que así lleven a cabo una suerte de mediatización, de liberación imaginativa por el mito: *Azorín* sueña en ellas lo que quisiera acaso que sus protagonistas hicieran, aunque no se atreve a concedérselo —por prejuicios ético-religiosos, temor a su público o lo que sea—, cumpliendo de tal modo una suerte de compensación ideal. Así, la voluptuosidad de *Azorín* gusta de mantenerse en un punto fronterizo entre la mundanidad y el ascetismo, la frivolidad y la espiritualidad, la religiosidad y el pecado.

Lo mítico femenino se proyecta, además, en su obra a través de otras figuras. En *La isla sin aurora,* por ejemplo, aparece fugazmente Antígona, acompañando a su padre, Edipo, ciego [36], y hacen acto de presencia asimismo un hada —Hada Nemerosa, símbolo de lo maravi-

---

[33] Por ejemplo, muestra el fabuloso brillante que luce en su sortija a diferentes joyeros, al tiempo que se hace pasar por una muchacha pobre e ignorante, para estudiar sus reacciones; coloca un billete de quinientos francos entre las hojas de un libro que hojea en el tenderete de un librero de lance, con el mismo fin; va a ver a un gran modisto haciéndose pasar por «une petite ouvrière»; él, naturalmente, no le hace el menor caso, y ella entonces lo avergüenza mostrándole un gran fajo de billetes.

[34] Idem, VII, págs. 507 y 508.

[35] «Todo en un pasado de inteligencia y de sensibilidad. Julia Récamier sonríe en el salón y tiene para cada uno de sus contertulios una palabra fina y comprensiva. La Charrière, sin prejuicios, sin supersticiones, ríe a carcajadas como una loca. La Staël, exuberante, pletórica de vida, de sensualidad, escribe inclinada sobre un bufetillo de recia caoba», ídem, V, pág. 38.

[36] Pero no tiene voz ni presencia de cierto relieve. Aparece como un simple báculo y guía de su padre, pasiva y humilde.

lloso[37]—, una ondina —sumamente parlera, coqueta y frívola[38]— y una sirena —que ha perdido la voz y ya no puede cantar[39]—. Se trata, en realidad, de representaciones irónicas de las que se sirve, paradójicamente, para desmitificar no pocos lugares comunes referentes a las mujeres. Funcionan, pues, preferentemente, como contramitos o antimitos denunciadores.

Tales asomadas a las mitologías femeninas, ya sea para exaltarlas, como para ironizar con ellas, suscitan el prestigio «misterioso» de la mujer —desde una perspectiva masculina, por supuesto—. A este respecto, nos encontramos con dos interesantes pasajes en las novelas de *Azorín:* uno de ellos se encuentra en *Las confesiones de un pequeño filósofo:*

«Vosotros entráis en un vagón del ferrocarril u os sentáis junto al mar en un balneario; después vais mirando a las personas que están junto a vosotros. He aquí una mujer rubia, vestida de negro, en quien vosotros no habíais reparado al sentaros.» Y tras expresar la posible sugestión que la dama ejercerá en uno, evoca el narrador: «Yo he sentido muchas veces estas tristezas indefinibles; era muchacho; en los veranos iba frecuentemente a la capital de la provincia y me sentaba largas horas en los balnearios, junto al mar. Y yo veía entonces, y he visto luego, alguna de estas mujeres misteriosas, sugestionadoras, que, como el mar azul que se ensanchaba ante mi vista, me hacían pensar en lo Infinito»[40].

El otro se halla en *Tomás Rueda.* Es el apartado titulado *La mujer en la llanura,* del capítulo VII, *Hacia el mar:* Caminando Tomás Rueda y los dos estudiantes andaluces hacia Málaga, se encontraron con una mujer sola, sin compañía, que llevaba la misma dirección. «No era una mujer de pueblo, ni semejaba una dama. Su talle aparecía esbelto, grácil; de una tez de un moreno ambarino, fulgían unos ojos negros, centelleantes, con centellas de pasión y de melancolía. Toda su persona revelaba una elegante desenvoltura y un hábito de fastuosidad y de señorío. ¿Adónde iba esta mujer sola por los caminos?»[41].

No faltan, sin embargo, las mujeres humildes, como la provinciana Pepita Sarrió, de *Antonio Azorín,* hija del gordo y epicúreo gozador

---

[37] El poeta no logra reconocerla; en sus rápidas apariciones la toma por un girón de niebla o por un cisne. Hasta que «al fin el Hada, con amor propio de mujer bonita mucho más vivo que en las otras mujeres, se presentó al poeta tal como era», ídem, VII, pág. 95.

[38] «Una mujercita, que con sus manos gordezuelas y sonrosadas se apartaba el pelo, goteante, que le caía sobre la frente», «arrebozada en un albornoz de espuma», ídem, pág. 117.

[39] Se le aparece al poeta cubierta con un manto de finas algas para decirle: «No me mires con tanto afán; soy como todas; soy ni más ni menos que una mujer, salvo los bajos, que vive en el mar», ídem, pág. 121. Se diría que los más socorridos tópicos femeninos huyeron, en las novelas de Azorín, de las mujeres que aparecen como *reales* para incorporarse a estos seres fantásticos.

[40] Idem, II, págs. 85 y 86.

[41] Idem, XII, pág. 308.

Sarrió. Pepita, como sus dos hermanas —Lola y Carmen [42]—, es una muchacha diligente y dispuesta para los cuidados de la casa y la costura, como para las llamadas artes de adorno, como para hacer encajes o tocar el piano [43]. Junto a esta provincianita modelo, que se anega un poco en el tópico, cabe citar a la tímida y silenciosa Odette, la muchacha bretona de *María Fontán,* amiga de la protagonista de esta novela y novia del poeta Denis Pravier, tan sensible como pobre, que María somete a su generosa protección. Dentro de las más bajas capas populares, pueden señalarse la sirvienta Remedios, de *Antonio Azorín* [44]; Plácida, la moza campesina de *Doña Inés,* que asiste a la protagonista en sus labores caseras y que le disputa el amor del poeta Diego el de Garcillán [45]; la aldeana Virginia, una de las últimas tentaciones de don Juan, en la novela homónima [46]. En *Pueblo,* todo el dolor del mundo parece ir adoptando, a partir de una sombra vaga, la humilde forma de una mujer obrera con un niño de la mano [47]. También vale la pena evocar ciertas criadas sumamente amables con los niños de la casa en que trabajan, maternales —más entrañables que las propias madres, por lo que se ve, en la literatura de *Azorín*—, tales la que tanto ha alegrado la infancia del protagonista de *Las confesiones de un pequeño filósofo* [48], o Mari-Juana [49], de *Tomás Rueda.*

La mujer, por su obligado enraizamiento en la naturaleza, en la sociedad y en la tradición, sirve a menudo de símbolo geográfico.

---

[42] «Tres muchachas vestidas de negro que pajarean por la casa ligeras y alegres. Llevan unos zapatitos de charol, fina obra de los zapateros de Elda, y sobre el traje negro resaltan los delantales blancos, *que se extienden ampliamente por la falda* y suben por el seno abombado, guarnecidos de sutiles encajes rojos», ídem, I, págs. 1068 y 1069.

[43] «Tiene un bello pelo rubio abundante y sedoso; sus ojos azules; su tez es blanca y fina; sus manos, estas bellas manos que urden los encajes, son blancas, carnosas, transparentes, suaves», ídem, pág. 1098.

[44] Que es comparada por el protagonista a personaje de antiguo cuadro flamenco de género: capítulo III.

[45] A causa del disgusto que le causa su ama al usurparle su novio, cae enferma. Doña Inés siente entonces para con ella un vivo sentimiento de culpabilidad e implora su perdón (capítulo XLVI).

[46] Don Juan la ve bailar en la fiesta del pueblo, vestida con una saya de lana roja, un jubón verde y un pañuelo amarillo. «Don Juan contempla, embelesado, la gracia *instintiva* de esta muchacha: su sosiego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto», ídem, IV, pág. 262. Un día, en casa del Maestre, Angela y Jeannette quedan admiradas ante un collar de auténticas perlas que esta campesina luce. Nada se dice al respecto, pero todo da a pensar que es un regalo de don Juan.

[47] «*La mujer enlutada y el niño,* que reaparecen. La sombra de los dos. Sombras que son como figuritas de papel negro recortado. Proyección de estas sombras sobre todo el planeta; se recortan en la faz del mundo la mujer y el niño», ídem, V, págs. 589 y 590.

[48] Era una criada de la vecindad que salía por las noches a jugar con el narrador, niño, y su amiguito, «vestida bizarramente con una larga levita, con un viejo sombrero de copa y con una escoba al hombro». Y luego los llevaba a una de las eras próximas, donde se revolcaban en la paja bañados por la luna, ídem, II, pág. 41.

[49] Mujer vigorosa, ruidosa, activa y llena de vitalidad con quien Tomás Rueda, de niño, se siente sumamente identificado. Una noche Mari-Juana, con los ojos enrojecidos, dio al niño más besos que de costumbre. Al día siguiente ya no estaba en la casa. De mayor, Tomás cree reconocerle una vez en Guipúzcoa, en una vieja que pide limosna a la puerta de una iglesia, pero al fin se percata de que se equivoca. De todos modos sigue viendo en aquella anciana mísera la dolorosa imagen, decrépita, de su niñez.

*Azorín,* que dedica páginas y páginas a la exaltación de las virtudes de las féminas de determinadas regiones —particularmente de las castellanas y levantinas [50]—, no deja de utilizarlas a veces con el mismo fin, como en los cuatro autorretratos de *Capricho,* cuatro mujeres que pretenden expresar la esencia misma del País Vasco —Guipúzcoa, concretamente—, de Valencia, de Andalucía y de Galicia [51].

Una somera organización estadística de este repertorio, que se quiere exhaustivo, nos revela el resuelto imperio entre tales personalidades de los «modelos» más o menos abstractos, modelos de carácter y de comportamiento, que una vez más ponen de manifiesto la impenitente obsesión pedagógica de *Azorín,* heredada de sus maestros clásicos franceses, como un La Bruyère o un La Rochefoucauld. Son, pues, ante todo, ideas, pero ideas tratadas literariamente, y, por tanto, hechas figura sensible. Ya que en literatura las ideas que verdaderamente cuentan han de pasar a través de la figuración, incluso en poesía —aunque dentro de este género tal figuración no se identifique necesariamente con la «representación»—. El propio *Azorín* nos lo prueba, muy pedagógicamente otra vez, en novelas del tipo de *El caballero inactual* (primero denominada *Félix Vargas)* y de *El libro de Levante* (titulada *Superrealismo* en su primera edición), en las que los materiales acusadamente abstractos que maneja se convierten en ricas imágenes de penetrante vigor sensorial para desplegarse en espectáculo y así novelarse. En literatura, por tanto, el pensamiento funciona obligatoriamente por imágenes; es un pensamiento figurado, historiado, hecho experiencia —imaginaria—, y que, en consecuencia, no puede analizarse sin que se tenga en cuenta fuertemente el fundamental condicionamiento que sobre él ejerce esa misma imagen que lo soporta, cuerpo de su encarnación, con el que tiende a fundirse en una síntesis inextricable. La abstracción entonces deviene gesto único, irrepetible en su última concreción, y esta concreción, por su parte, no deja de ser signo o símbolo y, por tanto, abstracción. Digamos que la lectura literaria nos conduce de una a otra dimensión en una constante ida y vuelta.

Pero en lo que respecta a *Azorín,* su literatura gusta precisamente de ahondar lejos en este pensamiento sensorial, de modo que en ella colores, sonidos, olores, gustos y tactos vibran con el temblor de la idea a punto de anegarse en ella, y la idea apenas apuntando es ya pincelada o mancha, aroma, sabor, una atmósfera precisa e ininter-

[50] Como en el capítulo XXV de *El caballero inactual,* y a menudo en *El libro de Levante,* sobre todo refiriéndose a las monoveras.

[51] Cubren los capítulos titulados: XIX, *Juana Larramendi;* XX, *Lola Crespi;* XXI, *Adriana Campos,* y XXII, *Carmen Cancela.*

cambiable. El plantel de mujeres que hemos enumerado significa, por consiguiente, una minuciosa meditación figurativa sobre la femineidad, desde una perspectiva generosa y resueltamente antimachista. Pero a partir de ella van indagándose dimensiones más y más generales del ser humano, con lo que se supera ya la mera entidad de la mujer. Veamos cómo.

Lo femenino aflora en la literatura de *Azorín* a cada instante y de muy varias maneras, en referencias generales o de detalle, abstractas o concretas, más o menos reconocibles. Puede así mostrarse en una sucesión de curvas que parten de la evocación de un individuo determinado para generalizarse en oleaje lento e invadir todo un ambiente —tal, en *El caballero inactual*, el recuerdo de la secretaria del Femina Club, María Granés [52]—, o en la expansión de aromas, perfumes; en ademanes, gestos y, principalmente, en las manos. Las manos, en la literatura de *Azorín*, unen al más común simbolismo del trabajo, de la actividad (descripción de Segovia, en *Doña Inés;* múltiples pasajes de *Pueblo)*, el de la gracia y delicadeza y, por consiguiente, el de instrumento de la sensibilidad. De ahí el que concreten tan cabalmente esa esencia femenina que penetra su obra toda:

La mano de Pepita, «esta mano tan blanca, tan carnosita, tan suave, con sus hoyuelos, con sus uñas combadas» [53]. «Cortaban las flores unas manos blancas y finas.» «Las bellas manos que cortaban las flores del huerto han desaparecido ya hace tiempo. Hoy sólo viven en la casa un señor y un niño» [54]. «Todo ha sido preparado por Angela; su mano blanca, carnosita, ha ido delicadamente de una parte a otra» [55]. «— ¡Oh, la mano es lo más expresivo en las mujeres! Su mano, María, es fina y larga. Parece que va a coger lo Infinito, que no se puede coger. —¿Y por qué no lo real? —Y lo real también: las cosas finas y delicadas, como una flor, un jarrito de Sèvres, una joya de oro» [56].

Manos y lentes pueden representar muy bien, por cierto, todo el arte de *Azorín*. La precisión de la mirada y la voluptuosidad de la caricia. «Cientificismo» formal —minucia analítica— y hedonismo —ambos vergonzantes, que tratan de expiarse por autosuperación—. Lentes

---

[52] «María Granés, la secretaria del Fémina-Club. Llenita, redonda, todo curvas. Dos curvas de las mejillas; dos curvas de los hombros; curva moderada del pecho; dos curvas, sentada, de las finas rodillas. María Granés, con su voz melosa, dulce, que dice cosas —como algarabía de pájaros— que no se comprenden. Y en eso está el encanto. Sólo al final del enzarzamiento de las frases flébiles y melifluas, la muletilla que Marujita dice, saliendo de su melancolía e intentando sonreír. «¿No, verdad?» Docenas, centenares de curvitas graciosas surgen de pronto en el aire, por todo el ámbito de la casa; curvitas en todas partes», ídem, V, pág. 45 (capítulo titulado precisamente *Curvas*).

[53] *Antonio Azorín*, ídem, I, pág. 1102.

[54] *Tomás Rueda*, ídem, III, págs. 283 y 284.

[55] *Don Juan*, ídem, IV, pág. 257.

[56] *María Fontán*, ídem, VII, pág. 503.

y manos estableciendo la comunicación con el mundo y las bases de su representación.

De tal modo lo femenino se define como una dimensión de la realidad y de la cultura, independientemente de su concreción en uno de ambos sexos animales. Es posible que el propio *Azorín* se reconozca un tanto a sí mismo en tal ideal femenino, en su calidad de artista, en cuanto este orden de actividad puede obedecer, en parte, a ciertos valores que han venido considerándose tradicionalmente como femeninos. Y así, implícitamente, se reconoce lo que de «femenino» —preciso sería ya llamarlo de otro modo— hay en todo ser humano, independientemente de que se trate de hombre o mujer, así como al margen de su inmediata connotación erótica. Expresaría una dimensión cultural que se completa con la considerada tradicionalmente como «masculina» en un dualismo que podría corresponderse, un poco, con el yin-yang chino. Lo que llamamos «femenino» en *Azorín* se adscribiría, pues, al principio del Yang. Es algo, por consiguiente, que excede con mucho a la concreción de la mujer y a toda hembra zoológica. Lo que ocurre es que este principio se privilegia en ella, aunque tampoco la mujer deje de disfrutar de numerosos elementos que han venido considerándose «masculinos». También ella posee su parte de yin, naturalmente.

Veamos ahora cómo funciona en *Azorín* la dialéctica de estos dos principios: esquematizando su novela, vemos que en lo que toca a los personajes se afirma un protagonista, por lo general escritor, que refleja al propio autor y cultiva una espiritualidad acendrada, cada vez más exigente, evolucionando en un mundo en que predomina el yang. Mundo preferentemente femenino en obediente respuesta a la inquisitoria viril —pero nunca agresiva, siempre ultracortés— del protagonista. Este mundo a veces adopta voz y cuerpo y presencia humana, convirtiéndose entonces en la compañera y colaboradora idóneas de aquel protagonista, o avanza incluso hasta ocupar el primer plano y erigirse, consiguientemente, en la protagonista misma. Tal es lo que arroja en suma la temática novelesca de *Azorín*. Pero ¿cuál es el tipo de relación que se establece entre ambos, el escritor y su contorno-hembra? ¿Amor?

Ciertamente, pero amor que va siendo más y más contenido, atenuado, desmitificado. También aquí *Azorín*, como tantas otras veces, huye de la convención, de la «literatura», en busca de la más llana, y hasta gris, naturalidad —una naturalidad muy hipotética, desde luego, y, por tanto, no menos mítica que el desbordamiento romántico—. Por lo que esquiva tan sistemáticamente el drama y la pasión. Excepcionalmente, *Diario de un enfermo* aboceta unos amores trágicos, de

tradición romántica, aunque de desarrollo muy sencillo: la muerte por *tisis* de la amada, encarnación de la íntima idealidad del protagonista-escritor, que consecuentemente cae en la desesperación. A ellos puede unirse la truculenta historia de doña Beatriz en *Doña Inés:* en el siglo XV, una gran dama de edad madura que engaña a su marido con un bello trovador alto, rubio, de ojos azules, y he aquí que el marido organiza un día una fiesta para la dama, y cuando ésta se prepara en su alcoba, una dueña le presenta un cofrecillo; la dama descubre en su interior la sedosa melena rubia del trovador. Pero el rudo impacto de este relato aparece considerablemente atenuado por la perspectiva histórica, casi legendaria, con que se considera, y además queda neutralizada por la aventura paralela de doña Inés, que acaba precisamente eludiendo todo drama.

De amor apasionado se califica una vez el que Antonio Azorín, en *La Voluntad,* profesa a Justina:

«Es indudable que con toda su imposibilidad, con toda su indiferencia, Azorín siente por Justina una pasión que podríamos llamar frenética» [57]. No obstante: «¿Quiere realmente Azorín a Justina? Se puede asegurar que sí; pero es algo a manera de un amor intelectual, de un afecto vago y misterioso, de un ansia que llega a temporadas, y a temporadas se marcha. Y ahora, en estos días, en que la decisión del cura Puche en oponerse a tales amores se ha manifestado decidida, Azorín ha sentido tal contrariedad —y como es natural, según la conocida psicología del amor— un vehemente reverdecimiento de la pasión» [58].

Amor, en suma, deficiente, inconstante, por culpa de la falta de voluntad del protagonista. Su acusada abulia le impide luchar por Justina contra la Iglesia, que se la lleva, o al menos contra la influencia del tío Puche, del mismo modo que más tarde le hará sucumbir bajo la potente energía de su esposa, Iluminada. Amor violento, destructor, es el que experimenta, pero por muy breve tiempo, Tomás Rueda:

«Tomás ha bebido un vino dulce y violento. ¡Qué aspereza y qué suavidad! » [59] «Fueron tan violentos para su sensibilidad aquellos días, fue tan honda y violenta la conmoción de todo su organismo, que un día Tomás sintió su cerebro todo hecho fuego y no pudo mantenerse en pie. La fiebre comenzó a devorarle. No podía moverse en la cama. En ella estuvo dos o tres meses; luego, otros tantos en la estancia, sin poder salir de su encarcelamiento» [60].

Así interpreta *Azorín* la acción del filtro amoroso —aquí sólo en

[57] Idem, I, pág. 847.
[58] Idem, pág. 848.
[59] Idem, III, pág. 318.
[60] Idem, pág. 319.

símbolo— de Tristán: amor-pasión turbador, demoledor, fuente de drama y tragedia. Por lo mismo, hay que evitarlo. Un amor que nos concilie con el mundo, desde luego, pero no a costa del aniquilamiento del amador. Tal es la razón de que lo eviten doña Inés, don Juan —una vez que ha sentado la cabeza—, Salvadora de Olbena, en su plácida viudez, y su pretendiente Valdecebro —ambos son incluso cómplices en esta superación del amor, en la exigencia de trascender el deseo [61].

Si el amor triunfa positivamente es dentro de la norma social, conducente a un matrimonio regular, cabal integrador de los cónyuges en el medio, el mismo que *Azorín* habría deseado para los desordenados Calixto y Melibea [62]. Es el amor que, en la figura de Gabriela, cura a Tomás Rueda de la vidriosidad de su carácter, motivada por un amor ilícito —cura que le restituye a su España—; el que contribuye no poco, en la persona de Magdalena, a la felicidad de Luis Dávila, y el que, concretado en Roberto Cisneros, asienta en lo español y en su propia personalidad —así resueltas sus íntimas vacilaciones— a María Fontán, quien por otro amor de significación equivalente había ganado ya una gran fortuna y un alto brillo social en la nación francesa.

*Azorín* huye, pues, en este tema de todo elemento manifiestamente erótico como de toda situación culpable y conflictiva. La única irregularidad al respecto que se puede citar es la relación de doña Inés con don Juan —un don Juan del que no vemos más que su vivienda donde arde por la noche una lámpara de gas—, amores sólo muy veladamente aludidos. Y aun en este caso —como en el de la incipiente aventura de la misma dama con el joven poeta— el erotismo apenas se indica o sugiere. Tajantemente se evita toda crudeza o expresión demasiado explícita.

Tan discreta como limpia, impecable, es, al parecer, la relación del poeta Félix Vargas con la francesa Andrea, que está casada:

«Irreprochable amistad con Félix; cuidado en los dos —sobreponiéndose a todo— de mantenerse en un terreno de delicado desdén, de

---

[61] Al salir de Madrid, Valdecebro puso un telegrama a Salvadora. «No ha contestado Salvadora; no ha reiterado sus instancias Valdecebro. Los dos están en la zona de lo indeterminado; se complacen los dos en sentirse unidos, sin estar unidos, por esta sensación de vagorosidad. No quieren pensar en si las cosas llegarán por fuerza a concretarse de un modo rudo», ídem, VII, pág. 599. «Los románticos exaltaban el deseo; desparramaban exuberantemente su sensibilidad por las cosas. No llegaban nunca a la región donde se encuentran Salvadora y Valdecebro; la región más allá de los deseos», ídem, pág. 598.

[62] En el famoso capítulo de *Castilla* titulado «Las nubes», Azorín realiza un pastiche irónico, malévolo, de *La Celestina*, que se inicia ya con esta burla: «Calixto y Melibea se casaron —como sabrá el lector si ha leído *La Celestina*— a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín», ídem, II, pág. 702. De este modo puede describir a ambos héroes trágicos en la placidez de un llano y largo matrimonio burgués. Véase además el soliloquio de Melibea, arrepentida, en la última parte de *Capricho*.

finura espiritual, más señorial y de mayor agrado que la expansión personal ilimitada» [63].

Y apenas poco más parece ser la relación entre Antonio Azorín y Pepita, en *Antonio Azorín,* aunque, cuando Antonio se despide de ella para irse a París, exclama Pepita:

«—¡Ay, Azorín! ¿Usted se marcha?

Y le ha mirado fijamente con sus anchos ojos azules. Parecía que con su mirada le acariciaba y le decía mil cosas sutiles que Azorín no podría explicar, aunque quisiera» [64].

Pero eso es todo. Luego se limitarán a una discreta relación epistolar. En *El enfermo,* un matrimonio anciano vive en llano y claro equilibrio sentimental. Seguramente refleja la plenitud del amor tal como la concibe *Azorín* —proyección a la vez de su propia situación matrimonial—. El más suave y discreto, sin efusión. Amor-amistad de almas, más sentido —adivinado— que formulado. Compañía honda, experiencia compartida, una presencia cómplice y estabilizadora.

Puede decirse que el amor cede en beneficio de la amistad entre los sexos, de la mera simpatía mutua, con una ligera, incipiente, sensualidad latiendo en el fondo. Todo sensibilidad y silencio.

El panteísmo en que podría hacernos desembocar la aplicación a este maridaje de la dualidad china aparente —ya que en el fondo todo es uno y lo mismo— del yin-yang se corrige por la acción de un viejo clasicismo mediterráneo rector y ordenador. Obedientes a su ley, ambos principios compositivos del individuo humano, en proporción diferente según se trate de hombre o mujer, han de repartirse de manera que la relación entre los contrarios, sin dejar de ser lo que son, se equilibre en una plácida armonía. Ni confusión panteísta o meramente dionisíaca ni drama.

Amistad con el mundo que nos equilibre con él, pero sin promiscuidades. El mundo en su femineidad risueña y acogedora y el escritor viril han de estar lo bastante separados, cada cual en su sitio, para evitar los conflictos. Nada más lejos del panteísmo romántico. Amistad con ese mundo que tanto gusta de sonreír a *Azorín* con sus gracias femeninas, pero sin permitirle que lo absorba y devore.

En lo que toca a la mujer concreta, esta obra propugna, pues, un diálogo sensitivo, culto, refinado, rigurosamente de igual a igual, fundado en el respeto mutuo y en la mutua estima. Creo que es un dato que debe de tenerse en cuenta en la historia del feminismo español.

*ANTONIO RISCO (Université Laval, Faculté des Lettres. Québec-10. CANADA. G1K 7P4).*

[63] Idem, V, pág. 85.
[64] Idem, I, pág. 1101.

# LA CRISIS ARTISTICA DE LOS 80

El Seminario sobre «Perspectivas artísticas en los 80», organizado por las Aulas de Cultura de la Universidad Complutense de Madrid, cumplió los objetivos previstos. No era intención de quienes lo coordinamos extraer conclusiones. Hubiera sido vana pretensión por nuestra parte llegar a afirmaciones concluyentes sobre los derroteros que las artes plásticas, el cine, la música o el teatro transitarán los años venideros. Menos aún establecer unas posibles vías de acción de lo que alcanzáramos a vislumbrar.

Nuestra actitud era, en principio, más modesta, pero creemos que más acorde también con la situación que nos toca vivir. A través de la temática de cada una de las mesas redondas, queríamos vislumbrar algunos aspectos que pudieran caracterizar las prácticas artísticas de los 80 dados los síntomas que el presente exhibe.

La propia alusión a la década en que nos hallamos sólo trataba de limitar un período al que referirnos. De ningún modo aludir a una ideología, métodos, técnicas o estilos que pudieran conferirle especificidad.

En segundo lugar, intentábamos un trabajo interdisciplinar: intercambio de experiencias y debate entre profesionales y especialistas de los distintos campos de la expresión artística.

A partir de este doble planteamiento, el Seminario ha sido un éxito, en mi opinión, aunque no sea este término el más exacto para definir adecuadamente una determinada práctica intelectual. En cualquier caso, el éxito a que aludo estriba mucho más en lo que han desvelado las ponencias, coloquios e intervenciones del público, en sus formulaciones, destellos, insuficiencias, iluminaciones, esperanzas, miedos, utopías, ambigüedades o salidas del tiesto, que en la posible brillantez expositiva, el exhaustivo rigor científico o la impecable objetividad de la que hubiera sido el primer sorprendido.

El repertorio de síntomas o actitudes que definen un estado de cosas, siempre necesita de su análisis o verbalización precisa para que nos ofrezca ejemplarmente su imagen florida y contradictoria. Tan reveladora puede ser la penetrante elaboración teórica, como la incapacidad e incoherencia para articular unas cuantas ideas sobre su práctica o sus fundamentos, por parte de ciertos personajes consagrados por los «medios» como imagen espectacular del progresismo, la creación compleja y renovadora o la condición de ilustres intelectuales inasequibles al culturalismo.

Los temas, angustias y anhelos que afloraron podrían sintetizarse

en la constatación de un estado de «crisis». Crisis que afecta a la creación artística en sí misma, pero también a la difusión y a las relaciones entre obra artística y público. Una crisis de características definidas y diferentes a las que el pasado nos ha ido periódicamente ofreciendo.

Los años 20 y 30 ofrrecen ejemplos de obras de creación que afirmaban las condiciones, hallazgos y aspiraciones del siglo XX. Respecto a ellas estamos en el otro extremo del péndulo. No es difícil rastrear una tendencia actual a la cita o referencia, un intento de reconstrucción y reinterpretación de lo clásico, y en no pocos casos, una actitud conservadora, no necesariamente reaccionaria, pero sí apuntaladora de lo existente, expresión del miedo a la aventura de un cambio social, de las formas de vida o del sentido y significado del arte.

Las razones de este acusado retorno pendular son complejas. Hundimiento de expectativas políticas, desideologización, desvinculación del arte de los proyectos que el público consciente o inconscientemente pudiera compartir, están en las raíces del problema. Lo cierto es que ese fenómeno de afirmación del siglo XX se ha esfumado casi por completo.

También aparecieron en el Seminario otros temas significativos. Se habló de la televisión como conjetura agresiva. De la desbordante oferta de imágenes del vídeo. Del «habitat» individual y urbano tal y como nos son otorgados —imposición del «modo de vida americano» al que se nos adscribe— y sus contradicciones con el arte, su negatividad anticreativa y su depresión de la sensibilidad y el disfrute artístico. Se planteó la disyuntiva ante el futuro de la financiación artística entre el «liberalismo», que pretende abandonar el arte a las leyes del mercado, y la sustancial aportación del sector público controlado democráticamente en cuanto al uso y finalidad de sus inversiones. Se insistió en la necesidad de recuperar al público como elemento activo y dinámico. Se constató el espectacular desarrollo de la técnica, que puede proporcionar renovados instrumentos y posibilidades a la imaginación creativa, pero que entraña también el riesgo de convertirse en protagonista y un fin en sí misma.

Una vez más fue subrayada la ausencia de programas culturales de los partidos y su general desinterés por la cultura dado que no repercute, aparentemente, en sus perspectivas electorales; pero vimos igualmente el desierto asociativo de los profesionales del arte. En cuanto a la Univrsidad, su acción cultural en el campo formativo o en su proyección social fue analizada de forma pesimista. No existe una clara opción cultural y los intentos que ahora se realizan se ven asediados por cicaterías económicas o trabas burocráticas.

Otros muchos temas, además de los aquí expuestos, fueron objeto

de atención y debate. Otros quizá no fueron ni tan siquiera abordados: no pretendíamos totalizar ni agotar una temática tan compleja.

Sí quisiera señalar que posiblemente existió cierto estupor ante el desafío a imaginar el futuro. Cierto miedo a dejar que la fantasía y la especulación nos ayudaran en la prospección que intentábamos.

Hubo también cierta dificultad para atenernos cada día a los temas enunciados y profundizar en ellos. Cuestiones marginales o improcedentes irrumpían a veces en los debates e intervenciones. ¿Pero quién podría afirmar que todo ello no forma parte de nuestras carencias ante el trabajo y la discusión intelectual, tantas veces confundida con la charla del café? Creo que de todo y también de esto, quien no buscara afirmaciones concluyentes, sino síntomas, destellos y perspectivas, habrá podido extraer curiosas e incluso sabrosas experiencias respecto a lo que encima se nos viene.—*JUAN ANTONIO HORMIGON (Mancebos, 15, 3.º B. MADRID).*

# Sección Bibliografica

## SOBRE UNA NUEVA EDICION DEL "GUZMAN DE ALFARACHE", DE MATEO ALEMAN *

La Editorial Cátedra ha sacado a luz recientemente, en dos volúmenes de su cuidada colección Letras Hispánicas, las dos partes del *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán, de cuya edición se ha cuidado Benito Brancaforte.

En su introducción, y después de una sucinta pero ajustada presentación biográfica de Alemán, Brancaforte penetra propiamente, con un enfoque novedoso y original, en el análisis de la obra. Tomando como clave interpretativa el mito de Sísifo (que en la novela Alemán asocia explícitamente con el acontecer vital del protagonista), y renunciando previamente a toda perspectiva que asocie al *Guzmán* con la doctrina de la Contrarreforma, Brancaforte presenta los principales elementos que componen la estructura de la obra a la luz del carácter cíclico y abierto que el mito conlleva y la novela recoge.

Un segundo punto de interés (la repercusión del linaje converso del autor y su influencia en la obra) da pie para que Brancaforte se adentre por el resbaladizo camino del subjetivismo crítico de tendencia psicologista y, en ocasiones, psicoanalista; muchas de sus interpretaciones, por lo que acabo de decir, no terminan de convencernos al faltar una evidencia fuerte y diáfana, al menos en proporción razonable (tal criterio, por ejemplo, nos merece la interpretación de los personajes de la madre y de la mujer, Gracia, del protagonista, representación, según Brancaforte, del miedo del autor frente a la mujer castradora y devoradora y reflejo, asimismo, de la actitud misógina de Alemán). Más convincente, por ser terreno más explorado, resulta la explicación del pesimismo nihilista del escritor, radicalmente distinto al pesimismo barroco (que, paradójicamente, contiene en su propia esencia una salida final hacia la esperanza... en el otro mundo).

El tercer punto de la introducción toca el problema de la personali-

* MATEO ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache,* edición de Benito Brancaforte, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, 2 tomos (Colección «Letras Hispánicas», núms. 86 y 87).

dad de Alemán, reflejada en el tratamiento que el escritor otorga, en las páginas de la segunda parte de su novela, al *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra (en realidad, el jurisconsulto valenciano Juan Martí). En consonancia con conclusiones anteriores, Brancaforte cree ver en la creación que hace Alemán del personaje de Sayavedra (*alter ego* de Guzmán auténtico y, por extensión, representante del oscuro autor valenciano) un odio y rencor contrarios al espíritu auténticamente cristiano que, en él, se hacen extensivos a la sociedad que le rodea y a la humanidad entera.

La nota informativa de las ediciones básicas y los criterios utilizados en la preparación del texto del *Guzmán,* así como la correspondiente bibliografía crítica y selecta, cierran el aparato erudito preliminar.

La introducción, a nuestro parecer, adolece de lagunas y ausencias significativas sobre los diferentes problemas que han suscitado Alemán y su obra (impresión que encontramos corroborada al conocer que dicha introducción es una entrega anticipada y parcial de un estudio más amplio que prepara Brancaforte sobre el *Guzmán).*

Por lo que toca al aparato crítico del texto, algunas observaciones debieran, a mi criterio, ser ponderadas con mayor sosiego. En primer lugar, no sé por qué hay que explicarse el topónimo *Alfarache* (tomo I, página 122, nota 6) como una derivación de *alfar* y conectarlo con el campo del alfarero, mencionado en el Evangelio de San Mateo, que compraron los sacerdotes del Sanedrín con las monedas devueltas por el traidor Judas y que dedicaron a enterramiento público. *Alfarache* (hoy, Aznalfarache, siguiendo su primitiva raíz lingüística) es topónimo árabe (de Hisn-al-Farach) que significa «castillo del miradero», según unos [1], y «alcázar bendito», según otros [2]. San Juan de Alfarache (actualmente, San Juan de Aznalfarache) es una población situada al otro lado del Guadalquivir, por la parte oeste de la ciudad de Sevilla, en la cornisa del Aljarafe (zona la más elevada de cuantas se divisan desde la capital). La antigua Alfarache árabe fue una de las *atalayas* (la segunda parte del *Guzmán* aparece con este subtítulo) que guardaban la capital del antiguo reino moro; alcázar fortificado, pero también lugar de recreación (por su benévolo clima, apacible ribera y feraz vega) para los reyes musulmanes [3]. El nombre de San Juan (obsérvese la consonancia

---

1 Daniel Pineda Novo: *Historia de San Juan de Aznalfarache,* San Juan de Aznalfarache, Excelentísimo Ayuntamiento, 1980.

2 Miguel A. Ladero Quesada y Manuel González Jiménez: «La Orden Militar de San Juan en Andalucía», *Archivo Hispalense,* LIX (1976), págs. 129-139. También, sobre la trascendencia del título de la novela, conviene ver: Angel San Miguel: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache», de Mateo Alemán,* Madrid, Ed. Gredos, 1971, págs. 43-59, que el propio Brancaforte cita en I, pág. 140, nota 104.

3 El lugar, efectivamente, se relaciona con el *locus amoenus* en diversos textos, y por la vía de este tópico entra en contacto con el mítico ideal del paraíso terrenal. Cfr. Angel San Miguel: *Ob. cit.,* págs. 55-59.

—¿irónica?— con Guzmán) se le impuso tras la concesión real del lugar a la Orden militar del mismo nombre en el repartimiento de Fernando III, una vez reconquistado el reino (la festividad de San Juan, que reiteradamente aparece en la obra, tiene un carácter simbólico, según anota Brancaforte).

Más adelante, en la novelita morisca de Ozmín y Daraja, aparece una alusión al Aljarafe. Brancaforte señala, sin más, la semejanza entre Alfarache y Ajarafe o Aljarafe (I, p. 236, n. 255). Ajarafe, también topónimo árabe (de *ax-xaraf,* «lugar elevado»), o Aljarafe (de *al-jarach,* «el rédito»), posee diversos significados, todos concordantes con las peculiaridades de esta comarca, que se extiende desde el oeste de la capital, al otro lado del Guadalquivir, hasta los confines de los límites con la provincia de Huelva. Ajarafe significa terreno alto y extenso, azotea o terrado, sitio real o terreno propio de algún rey o príncipe musulmán en los dominios árabes de España; efectivamente, la comarca ocupa un altiplano, cortado por el valle del Guadalquivir, y fue lugar de recreo de reyes y nobles árabes. Aljarafe era el tributo que se pagaba por el aceite, las aceitunas y los trigos (algunos de estos productos son típicos de la región homónima) que se introducían en la ciudad. Y, por encima de todo ello, Aljarafe fue el nombre de uno de los diez climas en que el geógrafo musulmán El Edrisi dividió a Andalucía, y que abarcaba, con un criterio amplio, gran parte de la provincia de Huelva y la zona fronteriza con la de Sevilla.

En relación con el nombre de Guzmán (aparte la alternancia, ya señalada, entre San Juan de Alfarache/Guzmán de Alfarache y de la referencia del nombre a una de las ramas nobiliarias más rancias y de mayor implantación en Andalucía —los Guzmanes fueron titulares de las casas de Medina Sidonia y Niebla—, así como la pretensión hipócrita de nobleza que el protagonista enarbola en toda la novela) conviene no olvidar la etimología de la palabra para comprender toda su profunda ironía (etimología que era conocida, sin duda, por Alemán, como también por otros autores de la época, que de ello dejaron constancia en sus obras). El nombre de Guzmán (I, p. 140, n. 104) proviene del godo *gods* (bueno) y *manna* (hombres), y significaba el noble que servía en la armada o el ejército, en clase de soldado distinguido; pero también se utilizó como apodo soldadesco, en el siglo XVI, que se daba por burla a los cobardes y fanfarrones.

En torno al menosprecio de los eclesiásticos (I, p. 192, n. 44), referencia dudosa, además, por el contexto en que se produce, Alemán censura en diversos lugares de la novela la mala administración y abuso de empleos (no sólo eclesiásticos, sino también civiles) y no los cargos en sí mismos. Tal posición se desprende claramente del elogio del buen

fraile franciscano (I, p. 257) y del discurso del agustino (I, p. 272). Alemán critica el mal vivir de muchos clérigos que no tienen en cuenta que son simples administradores de una riqueza que han de repartir equitativamente entre los más necesitados y de cuya gestión habrán de dar cuenta ante Dios [4]. Vuelve a insistir Alemán sobre el valor compensatorio y justiciero de la limosna en la relación pobre-rico, más adelante (I, p. 411, y II, p. 299), y, desde luego, al referir la peregrina historia del estupro del emperador Zenón (I, p. 411, n. 5), el autor no puede estar hablando en serio, ya que claramente brota la intención sarcástica del ejemplo, mofa de las supercherías limosneras (además, todo el capítulo —I Parte, Libro III, cap. VI— y el anterior constituyen una burla de la falsa mendicidad).

Sobre la fulminante conversión al cristianismo de Ozmín y Daraja, más que la merced (libertad para poder estar juntos y casarse) que los Reyes Católicos conceden a la pareja protagonista como contrapartida por su renuncia al islamismo, creo que aquí el converso Alemán está haciendo afirmación de su utópico ideal de una monarquía tolerante (antítesis de la existente en su época). De ahí la no concordancia entre la realidad histórica y la imagen literaria de la reina Isabel, que, por cierto, no les obliga a convertirse para dejarlos en libertad y restituirles sus bienes (lo contrario afirma Brancaforte: I, p. 247, n. 308), como queda bien reflejado en el texto: «La reina se adelantó, diciéndoles cómo sus padres eran cristianos, aunque ya Daraja lo sabía. Pidióles que, si ellos lo querían ser, les daría mucha merced; mas que el amor ni temor los obligase, sino solamente el de Dios y de salvarse, porque *de cualquier manera, desde aquel punto se les daba libertad para que de sus personas y hacienda dispusiesen a su voluntad*» (I, p. 247).

Me parece peligroso querer encontrar por doquier, especialmente en los párrafos oscuros que se prestan a interpretación, reflejos del alma torturada y resentida del converso (y por tal, marginado) Alemán. ¿Por qué ver, por ejemplo, un trasunto de los estatutos de sangre en unos párrafos en donde Alemán, en el mejor tono erasmista, está censurando las veleidades de las modas, la falsedad del mundo y el destierro de la verdad? (I, p. 419, n. 3). Enormemente arriesgado me parece la interpretación que se hace de elementos vistos como símbolos sexuales, cuales la pared y el agujero que aparecen en las historias de Ozmín y Daraja y de Dorido y Clorinia (I, p. 459, n. 29, y p. 465, n. 48). Similares interpretaciones encontramos en otros fragmentos de la novela (así, en II, página 39, n. 18 y 22, y p. 50, n. 16).

[4] Para el problema de la caridad pública y de la beneficencia, véase el minucioso y documentado capítulo de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: «La actitud espiritual del *Lazarillo*», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, Alfaguara, 1968, págs. 67-137.

La mención a los efectos del rayo, que Guzmán compara con las cualidades de la juventud (II, p. 88, n. 1), efectivamente tiene su raíz en los tratadistas clásicos, y por esta vía lo recogieron los humanistas, interesados en la divulgación de la ciencia antigua, convirtiéndose el asunto, como tantos otros, en tópico literario y ejemplo de moralidad [5]. También, con relación a la física astronómica de la época, cabe entender otras referencias y comparaciones de la obra (así, en I, p. 239, n. 271, y II, p. 126, n. 24) [6].

Al hablar de la justicia, Guzmán, comparando gráficamente la abulia de los procuradores en los pleitos, nos dice que tienen «su tiempo y cuándo, *como empanadas de sábalo* por la Semana Santa» (II, p. 174, líneas 10-11). No hay aclaración a pie de página sobre esta expresión que, sin duda, traduce una vivencia personal de Alemán en la Sevilla de aquella época. El sábalo (término anotado en I, p. 159, n. 31) es un pez similar al arenque y se pescaba específicamente en la primavera (coincidiendo, por tanto, con la celebración de la Semana Santa, de tanta tradición y raigambre en Sevilla), cuando esta especie acudía a desovar, río arriba, por las aguas del Guadalquivir.

No veo por qué la descripción personal que hace Guzmán del capitán Favelo (II, p. 244, n. 60) haya que entenderla como la propia de una amada. Más bien se trata de un recurso estereotipado en tales casos, y cualidades como la valentía o la bizarría cuadran poco con la valoración tradicional de la mujer en la época. La palabra *prendas* (virtudes o buenas cualidades) era de aplicación a personas de ambos sexos, sin connotación necesariamente femenina.

Por otro lado, no estoy de acuerdo en relacionar la falta de piedad y de caridad cristiana en los actos y pensamientos de Guzmán con la actitud espiritual de Alemán (por ejemplo, en el caso de la muerte de Sayavedra, II, p. 275, n. 18). Es cierto que la novela toda deja traslucir aspectos peculiares del pensamiento del autor, pero no conviene dejarse arrastrar hacia la simple y total identificación entre el personaje y su creador.

La no tan honesta Dorotea (II, p. 292, n. 71) tenía razones, a mi juicio, para no presentarse de madrugada en casa de su marido, pues esto habría podido despertar recelos en él, y la treta urdida no hubiera dado tan buen resultado. La burla de la honestidad fingida queda desvelada más adelante, cuando Claudio, el burlador, encuentra a su «honesta» hermana carbonizada en el lecho, junto al despensero de la casa (II, página 293, n. 74 y 75). Se advierte en esta historia de Dorotea y Bo-

---

[5] Cfr. PEDRO DE MEDINA: *Suma de cosmographia*, ed. de Juan Fernández Jiménez Valle, Valencia, Ediciones Hispanófila, 1980 (Colección Albatros, 12), pág. 74.

[6] Referencias emparentadas, respectivamente, con pasajes paralelos en PEDRO DE MEDINA: *Ob. y ed. cit.*, págs. 69-70 y págs. 70 y 80.

nifacio, por una parte, el juicio de Alemán con respecto a la mujer (que difícilmente resiste a los asedios contra su virtud, aun cuando podría hacerlo con éxito si voluntariamente se lo propusiese, II, p. 327, n. 54), al mismo tiempo que, por otra parte, censura la honestidad hipócrita que parece ser moneda corriente en su época.

El barrio sevillano de San Bartolomé, donde Guzmán se asienta con su mujer en la vuelta a su ciudad (II, p. 416, n. 15), formó parte de la antigua aljama que, durante la Edad Media, gozó de gran esplendor y desapareció tras la expulsión de los judíos, decretada por los Reyes Católicos. Sin embargo, el recuerdo de esta circunstancia debió permanecer vivo en la ciudad y quizá haya que entender cierto simbolismo irónico en la elección del barrio, por parte de Alemán, para el asentamiento de su protagonista. Desde luego, los tres barrios que compusieron la judería sevillana (San Bartolomé, Santa Cruz y Santa María la Blanca) se caracterizan en el siglo XVI por su escaso número de vecinos, consecuencia, en parte al menos, de la mácula social que todavía gravitaba sobre este sector de la ciudad [7]. Esto nos hace pensar que, al no ser lugar codiciado para habitar, las ofertas de arrendamiento debían ser numerosas y el precio de los alquileres, bajo. Este hecho y la proximidad del matadero extramuros (al cual se accedía por la Puerta de la Carne, y del que Cervantes nos ha dejado un pintoresco retrato en el *Coloquio de los perros)* nos llevan a concluir en un nada ético modo de vida en el barrio, aspecto corroborado por la prostitución ejercida por la mujer de Guzmán, a la que sirve como alcahueta la propia madre del protagonista (II, p. 418), mujer de pocos escrúpulos que huye luego con la ganancia cuando ve perdido el negocio (II, p. 441). El aviso que la madre de Guzmán da a la mujer de su hijo, Gracia, para no ser conocida por los de la plaza de San Francisco (II, p. 419, n. 28), está referido a los ministros de la justicia, ya que en esa plaza se encontraba la Audiencia y la prostitución encubierta (tal era la ejercida por Gracia) era duramente perseguida [8].

La materia folklórica, no escasa, que se recoge en la novela merece una atención especial. Cuentecillos, anécdotas e historietas, aparte los numerosísimos refranes, abundan en el *Guzmán*. Algunos chascarrillos y anécdotas han sido anotados, basándose en los trabajos de Rico y Cros [9], pero faltan referencias a la raíz tradicional de otros cuentecillos (por ejemplo, en I, pp. 426-427, 174-175 y 408) [10].

---

[7] RUTH PIKE: *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI*, Barcelona, Ed. Ariel, 1978.

[8] RUTH PIKE: *Ob. cit.*, y PIERRE HEUGAS: *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bourdeaux, 1973.

[9] FRANCISCO RICO, ed.: *La novela picaresca española*, I, Barcelona, Planeta, 1970, 2.ª ed., y EDMOND CROS: *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, Bibliothèque Municipale, 1971.

[10] Véase, para ello, MAXIME CHEVALIER: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1975.

Por lo que toca a los aspectos técnicos de la edición, convendría señalar algunas erratas, a fin de que puedan ser reparadas en futuras ediciones. Señalo las que he encontrado: nota ligeramente desplazada de sitio (I, p. 148, n. 35); *viejo* por *viaje* (I, p. 157, línea 24); *palabra* por *palabras* (I, p. 214, lín. 31); *consejjo* por *consejo* (I, p. 231, línea 11); *compaññeros* por *compañeros* (I, p. 258, lín. 26); *pue* por *pues* (I, p. 261, lín. 1); *vedaderos* por *verdaderos* (I, p. 273, n. 32); *a parte* por *aparte* (I, p. 295, n. 64); *porque no se me viera llegóse, a mí* por *porque no se me viera, llegóse a mí* (I, p. 313, líns. 6-7); *coba* por *cobra* (I, p. 319, n. 20); *danda* por *dando* (I, p. 370, lín. 10); *medicativas* por *mendicativas* (I, p. 378, lín. 33); *hasta que los polvillos, nos entraban* por *hasta que los polvillos nos entraban* (I, p. 398, lín. 30); *mu* por *muy* (II, p. 54, lín. 14); *burra* por *barra* (II, p. 106, n. 37); *enflaquece la virtud el calor natural falta* por *enflaquece la virtud, el calor natural falta* (II, p. 112, lín. 4); *despondió* por *respondió* (II, página 171, lín. 31); falta la preposición *a* en *vengo a hacer,* cuya línea aparece con margen entrado (II, p. 216, lín. 17); ausencia de la conjunción *y* en *hallo y compro,* en línea también con margen entrado (II, página 216, lín. 29); *San Francismo* por *San Francisco* (II, p. 235, línea 5); *enjuda* por *enjuta* (II, p. 235, n. 13); nota desplazada de página (II, pp. 241-242, n. 45); ausencia de punto seguido (II, p. 246, línea 13); *coram vabis* por *coram vobis* (II, p. 250, lín. 4); *parte* por *partes* (II, p. 258, lín. 1); *caldarero* por *calderero* (II, p. 258, n. 20); falta de una línea con el texto *culpa tiene en lavar la lana* (II, p. 325, entre las líns. 16-17); envío erróneo en nota a una página (II, p. 349, nota 46, que remite a la p. 137, en lugar de la 136); *conservánlos* por *conserváranlos* (II, p. 373, lín. 10); *no* por *un* (II, p. 405, lín. 3); *prendas partes* por *prendas y partes* (II, p. 413, lín. 24); *emparejor* por *emparejar* (II, p. 415, lín. 13); *representêseme* por *representóseme* (II, p. 415, lín. 21); *omónimos* por *homónimos* (II, p. 416, n. 15); *akuí* por *aquí* (II, p. 439, n. 46); *alquiler* por *alquilar* (II, p. 445, línea 30); *or* por *os* (II, p. 449, lín. 14); error en la numeración de notas (II, p. 459, en que se repite la numeración de la nota 78 y falta la número 79, a pie de página); *padecióle* por *parecióle* (II, p. 459, lín. 35). En relación con la frase *y donde hallan que hurtar de allí son originarios,* considero una mejor lectura la siguiente: *y, donde hallan qué hurtar, de allí son originarios* (II, p. 134, líns. 9-10).

Erratas todas ellas, como puede observarse, que no afectan sustancialmente a una perfecta comprensión del texto y escasas en número, si tenemos en cuenta la voluminosa cantidad de páginas que componen la novela de Alemán. Por lo demás, Benito Brancaforte ha realizado una meritoria y ardua labor crítica de acercamiento y clarificación textual de

la novela al lector moderno, consiguiendo así una científica y honrosa edición del *Guzmán de Alfarache* que viene a insertarse, como dignísimo eslabón, en la constante cadena de aciertos editoriales que Cátedra tiene en su colección de Letras Hispánicas.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

JONATHAN BROWN y J. H. ELIOTT: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Revista de Occidente y Alianza Editorial, Madrid, 1981.

¿Acaso para escribir un libro tan logrado como *Un palacio para el rey* es necesario —aparte de conjuntarse un historiador del arte y un historiador a secas— un desdoblamiento de la personalidad de sus autores, a la vez eruditos y conocedores y en posesión de determinados tics o dandismos intelectuales de los que carecen la mayoría, por no decir la totalidad, de nuestros historiadores del arte? Esta interrogante se la hace quien tras una lectura ininterrumpida —aunque a lo largo de mucho tiempo— y con intermedios —vida cotidiana, trabajos escolares y administrativos— se considera profesional en la cuestión, pero, al igual que tantos otros historiadores del arte español, se siente sujeto o más bien constreñido por una serie de limitaciones y prejuicios que le impiden soltarse de las ataduras de una escuela positivista para la cual los mayores excesos de libertad son los propios de un formalismo mal asimilado y, por ende, carente de sentido. Pero no seamos totalmente negativos respecto a lo nuestro ni echemos las campanas al vuelo sin más. El libro de Jonathan Brown y J. H. Elliot sobre el Palacio del Buen Retiro constituye un volumen espléndido y bien escrito sobre un monumento, además de estar espléndidamente traducido al castellano por Vicente Lleó. Su resultado es el de una obra modélica en su género. Dos autores, uno especialista en el período artístico del Siglo de Oro y otro en el Conde-Duque de Olivares, han aunado sus conocimientos para lograr una monografía que hace honor a un tipo de libro, para algunos pasado de moda, pero, sin duda, imprescindible. En historia del arte hay que volver a escribir obras monográficas de carácter biográfico, en las que se estudian a un hombre o a los hombres que crearon un «monumento» o unos «monumentos», vertiendo en ellos toda concepción del mundo y de las cosas, guiados a la vez por sus criterios personales y los sociales de su tiempo, por los que ellos consideran que era su forma de expresar su poder individual y su universalidad ante

los demás. Difícilmente se comprende una época si, aparte del control de los datos, no se intenta penetrar en el contexto histórico y circunstancial a partir de los hombres concretos y sus coyunturas, también concretas, determinantes para su acción. Y tanto Brown como Elliot en su sujeto/tema no han olvidado esta perspectiva. Su libro resume unos hombres y una época a través de su realización —tan efímera, a la larga como tantas cosas de la España de la época— del Palacio del Buen Retiro.

Los presupuestos generales de los que partimos para juzgar *Un palacio para un rey* no pueden justificarse si no es tras una lectura como la indicada. En lo que toca a la parte artística, Brown nos muestra cuáles deben ser los principios fundamentales para toda monografía sobre un edificio. Quizá su precedente metodológico haya sido el grueso volumen —aún no superado— *Diego Velázquez und sein Jahrhundert, 1888,* de Carl Justi (traducción española, con revisión y apéndice de Juan Antonio Gaya Nuño, Eepasa-Calpe, Madrid, 1953). Además, Brown, que es un historiador del arte, ya muy hecho, autor de importantes estudios —sobre Ribera y sobre todo sus *Images and Ideas in seventeenth Century Spanish Painting,* 1978 (traducción española, Alianza Editorial, Madrid, 1981)—, sabe que para un estudio totalizador deben incluirse, además de la fábrica arquitectónica, el estudio de su amueblamiento —pinturas, esculturas, enseres— y sus jardines, su utilización cotidiana y extraordinaria, como lugar de acontecimientos, de fiestas y espectáculos, es decir, como escenario cortesano, en este caso de la Corona española, que era, pese a la decadencia política y económica, todavía la más prestigiada o al menos la más a la vista de toda Europa.

Sobre el palacio y los jardines del Buen Retiro han escrito con gran acierto don Elías Tormo y María Luisa Caturla, y han aportado datos fundamentales José María de Azcárate y Juan José Martín González. Ahora Brown y Elliot nos dan una versión muy rica y completa documentalmente sobre su construcción e historia. ¿Puede, sin embargo, juzgarse que es la obra definitiva sobre el tema? Como se sabe, en historia nunca se cierran las posibilidades de encontrar nuevos datos y hacer nuevas interpretaciones como un período o un hecho histórico. ¿Quién queda totalmente satisfecho pese a todos los datos posibles que puedan proporcionársele? Aquí no quisiéramos ser puntillosos y decir que falta esto o lo otro. Resulta de momento imposible hacerlo y sobre todo sería tarea inútil el pretenderlo. Los autores de *Un palacio para un rey* sobradamente nos aportan más datos de los necesarios para saber lo que fue y significó, en la España del siglo XVII, la construcción y el uso de una mansión regia como era el Buen Retiro. Precisamente

será a partir de su lectura que se podrá comenzar a discutir sobre este importante edificio.

Calderón eligió al entonces recién estrenado palacio como símbolo de la Nueva Ley, mientras el alcázar presentaba la Antigua. El rey era el Sol de la Justicia y su valido su instrumento. Algún día un autor imaginativo y perspicaz podrá de nuevo sopesar lo que significó un palacio —improvisado, de material precario e inconsistente— que, al igual que el Imperio español, resume un destino histórico incapaz de llegar a la realización perdurable. Las reflexiones, tan españolas, sobre *lo temporal y lo eterno* tienen aquí cabida. A la postre, Quevedo tenía razón cuando, ante desastres más inmediatos, pedía al rey que en vez de hacer «Retiros» hiciese «soledades».

Quizá en nuestro análisis de este libro falten informaciones para el lector que quiere ahorrarse su lectura, aprovechando lo que el crítico ha tenido que hacer para poder escribir su recensión. Pero felizmente nuestra disertación sobre *Un palacio para un rey,* escrita en un avión en vuelo hacia Norteamérica, por falta de citas concretas obliga al presunto lector a tener que acudir obligatoriamente al texto de Brown y Elliot si es que quiere enterarse en verdad de lo que fueron el palacio y los jardines del Buen Retiro. Personalmente creo que con la lectura de este libro no perderá el tiempo, sino al contrario saldrá muy enriquecido tanto acerca de un monumento singular como sobre muchas cosas españolas del barroco que al verlas parecen consistentes y reales, pero que no son más que meros espejismos. Todo en realidad es teatro y bambalinas. Parafraseando a Calderón, autor de la ya citada clave del Buen Retiro, por cierto muy poco utilizada por Brown y Elliot, «los sueños, sueños son».—*ANTONIO BONET CORREA (Conde de Xiquena, 12. MADRID-4).*

J. M. CASTELLET: *No el ser, sino su tránsito.* «Josep Pla o la razón narrativa». Historia/Ciencia/Sociedad, 173. Ediciones Península, Barcelona, marzo de 1982.

«Toda crítica ha de incluir en su exposición (...) un discurso implícito sobre sí misma. Toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; retomando un juego de palabras de Claudel, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí misma...» Con esta cita de Roland Barthes, que ya utilizara en la *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu,* nos conduce J. M. Castellet entre las múltiples encrucijadas del procedimiento crítico para mostrarnos, a modo de prólogo primero, y más

tarde con una intermitencia bien medida entre la cita y la reconstrucción histórica, estilística o temática, las dudas y las claves que le permiten abordar el estudio de la obra planiana.

¿Cuál era, en definitiva, la urdimbre última de un cuerpo literario tan extenso, que, por añadidura, escapaba a toda clasificación tradicional? ¿Constituía por sí mismo una «totalidad significativa», un mundo, un «universo literario»? ¿O, por el contrario, no resultaba más que «un vasto retablo, hecho de la acumulación de materiales sobre los hombres, la vida y las costumbres de la Cataluña contemporánea»? Castellet expone a continuación las conclusiones que han de obligarle a considerar la obra de Pla como un *continuum* y a estructurar su estudio en consecuencia: la «expliciticidad» que imposibilitaba el comentario o la interpretación por géneros, ya que «el punto de vista siempre era idéntico, el de la experiencia vivida por el autor; la «reflexividad» de una prosa diáfana, donde se hacía preciso tener en cuenta las opiniones del autor sobre ella, presionando hacia la investigación de estructuras significativas en una obra «que se presentaba despojada de formas simbólicas, alegóricas o míticas»; el análisis del estilo, y, por fin, el autobiografismo, que instaba a un laborioso trabajo de ficheros cercano a los métodos de acceso a las fuentes del siglo XIX, trasluciendo una «antigüedad» esclarecedora, apartada del unanimismo contemporáneo, una «tensión dialéctica» generada en la entraña de la obra misma y una explicación de las raíces culturales del autor «desde la cultura libresca hasta la vivida, de la cultura literaria a la artística, de la cultura ciudadana internacionalista a la más localista, la de los menudos acontecimientos de la vida cotidiana de los pueblos del Ampurdán».

Es precisamente el trabajo sobre la autobiografía el que va a abrir para Castellet la puerta definitiva, ordenadora y estructurante de todo el material acumulado, el que va a dotar de nuevo movimiento a la empresa varada, descubriendo la dimensión total y universalizadora en la temática del paso del tiempo y de la recuperación de la memoria, pues: «¿Qué era esa obra sino una meditación sobre el tiempo construida, sin embargo, como un amplísimo edificio literario donde tenía cabida una gama variada de temas e ideas? ¿Qué era sino una reflexión sobre la vida cotidiana basada en una inacabable secuencia de hechos, de acontecimientos —e incluso de anécdotas—, que adquirían realidad en un vastísimo armazón de letra escrita, día tras día, a lo largo de toda una vida? ¿Y qué era sino la manifestación de una visión del mundo completa y coherente, expresada con convencimiento y agresividad, comprometida con una determinada realidad y, sobre todo, con una ideología tradicional y conservadora, elaborada con constancia, ilustrada con ejemplos abundantes, defendida con pasión?»

Es aquí donde un estudio exclusivamente literario quedaba sujeto a inaceptables limitaciones, donde se hacía ineludible el conflicto entre la pureza de la literatura y los planteamientos ideológicos del escritor. Castellet, en este caso, tampoco se permite la evasión, «puesto que se trataba de profundizar en el sentido de totalidad que la obra planiana exigía, y lo exigía porque ella misma rebasaba los límites de la literatura». Y así, a través de los veintiséis primeros volúmenes de la *Obra completa* de Josep Pla, y tomando también en consideración los seis volúmenes aparecidos durante el proceso de elaboración del libro, Castellet nos introduce en el universo creativo de quien, en opinión de Dionisio Ridruejo, fue «el mayor prosista de la Cataluña contemporánea y uno de los más grandes de la plurilingüe literatura española».

Los capítulos sobre el tiempo y la memoria, pensados en principio como Epílogo, se convierten en una necesaria Introducción al Josep Pla autobiógrafo, al Josep Pla escritor, al Josep Pla creador de una concepción del mundo equiparable a la de los grandes autores y grandes obras de la historia de la literatura. De este modo, el lector, desde el primer momento, está en condiciones de ser la aguja que, enhebrada con el adecuado hilo de Ariadna, recorra los entreveros de un análisis «que no contiene otra teoría que la de la práctica». La sucesión inexorable del tiempo natural —aquello que Pla llama «el paso de las horas»—; el tiempo personal como forma de conocimiento y diversificación de cada hombre en «un mundo irrepetible», y el tiempo histórico, cuyo nombre concreto es la memoria, dan paso a una concepción de la literatura que el propio Pla define como «un esfuerzo contra el olvido». Castellet hace aquí corresponder, paralelamente a los tres tipos de tiempo —y ampliando una visión no unívoca que en Pla no elimina, sin embargo, la idea del cambio histórico—, una memoria involuntaria, inductora del arte; una memoria personal —localista y lugar de incidencia para las emociones humanas—, y una memoria voluntaria, instrumento objetivo, y en cierto modo de ámbito colectivo, mediante el cual Josep Pla recrea una época, unos personajes, desplazando hacia ella el centro de interés de su obra, ya que la considera condición básica frente a toda posible literatura.

La superposición de estos planos temporales y memorísticos conforma, por tanto, la asunción de un presente completo, que actualiza el pasado y arruina la idealización inútil del futuro. A propósito de esta concepción, y para proponernos a partir de ella una lectura sincrónica de la obra planiana, cita Castellet a Montaigne, uno de los autores preferidos de Pla: «Je ne peins pas l'être, je peins le passage». Este es, pues, el único futuro abordable: El tránsito, «el movimiento a través del cual el ser escapa a su propia inercia y que conduce, ineluc-

tablemente, hacia adelante»; el «tiempo recobrado como tiempo trascendido», de Proust, y, en fin, el hallazgo de una constante que, entrando en contradicción con la inmovilidad, nos lleva a profundizar en las múltiples implicaciones de la vida humana, vista a modo de un hipogrifo que volara como un pájaro incansable y excavara a ras de suelo minuciosas galerías de hormiga.

Desde este punto de vista emprende Castellet un ensayo libre y dotado, como él mismo apunta, del eclecticismo que ha caracterizado y dominado la metodología de sus últimos libros. Mediante una frecuente utilización de la cita, siempre resbaladiza, que Castellet convierte en lámina de ilustración, ejemplo motor y prueba, y una inmersión profunda en el universo personal de Josep Pla —tanto literario como ideológico, ya que se trata de un Jano bifronte al que es preciso devolver sus movimientos encontrados—, es vertida en el libro la riqueza de una lectura con múltiples entradas y salidas, condiciones de posibilidad y puntos de ruptura, que si se desea tachar de poco acabada —y es el autor mismo quien va a salir al paso de este reparo—, lo es en beneficio de una comprensión mucho más exhaustiva y totalizadora frente a la obra particular que investiga. La tradicional línea acumulativa se hunde ante las confesiones de una obra abierta, por la que Josep Pla —en sus diversas facetas de autobiógrafo, escritor catalán, periodista, viajero, político, sociolingüista y no esteta, crítico de la aristocracia literaria del Noucentisme, seguro en el uso de unos nuevos resortes de estilo a través de la descripción impresionista y las palabras familiares, heredero de una cultura francesa fascinada por la anécdota, autodidacta, conservador, voluntarista y voluntariamente solitario tras la guerra civil, voz profundamente ideológica y pragmática, protegido gracias a la sátira, autodistanciado mediante la ironía— pasea con comodidad, como si se tratase de uno más de sus escenarios cotidianos, de la realidad concreta del acontecer diario, que Castellet señala como su «razón narrativa» y que bien podría compararse al nombre de la amada para Rainer María Rilke: el valle hacia el que todo fluye.—*ENCARNA GOMEZ CASTEJON (Pizarro, 11, 3.º dcha., 2. MADRID-13).*

# HISTORIA DE REALIDAD Y FANTASIA

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD: *Toda la noche oyeron pasar pájaros.* Editorial Planeta.

La acción gira en torno a la vida de Leinston, un galés que viene a instalarse en nuestras costas sureñas. El viudo y rico Leinston viene acompañado de sus dos hijos y una institutriz:

> «Se lo había contado tantas veces a su hijo, que éste ya no iba a olvidarse nunca. Incluso recordaría al cabo de los años lo que el viejo Leiston no tenía por qué saber, o sólo sabía a medias, a propósito de aquellas incertidumbres y afanes que precedieron al definitivo traslado de la familia al puerto. Porque efectivamente, después de toda una laboriosa sucesión de consultas, visitas y controversias, el viejo Leiston consiguió por fin lo que quería. Pero primero tuvo que elegir entre dos posibilidades: o comprar una casa en no muy buen estado de conservación, o adquirir un solar y mandar construir luego a su gusto lo que sería a la vez vivienda familiar y oficina de consignatario de buques y mercancías. Una disyuntiva que condujo al viejo Leiston a un progresivo aumento de sus capacidades coléricas y alcohólicas.»

Fuerza expresiva e imaginación, realidad y fantasía, se mezclan en este atractivo relato, en el que Caballero Bonald, una vez más, hace gala de un riquísimo lenguaje y de su gran capacidad de sugestión:

> «Resbalaba por el salón ese silencio que despierta en la noche a los que viven junto al mar y de pronto lo dejan de oír, ese silencio que sale de los pozos a los que se asoman los niños, el que precede a la falacia del que se cree justo.»

La novela se desarrolla en un innombrado puerto del Sur. Es la historia de una ambigua desintegración social, centrada en esta familia inglesa trasplantada a algún lugar de la cálida costa española y que está ligada a los negocios marítimos. Más que de una historia sistemática, se trata de un *puzzle* en el que van encajándose una serie de personajes, a medida que éstos van estableciendo contacto con la familia inglesa recién ubicada. Recuerdos, nostalgias y vida cotidiana se mezcan en este atractivo relato.

### EL PORQUÉ DE LOS AFANES MIGRATORIOS

Historia y leyenda, datos reales e imaginarios, se entrelazan dando a la novela interés y atractivo, provocando en el lector la intriga, tensión y ansiedad por desvelar ese transfondo de misterio que envuelve

cada página. Transfondo de un algo misterioso, sí, pero sobre todo, lo que encontramos en grandes dosis es ambigüedad, escepticismo, desilusión, desgana, impotencia y gradual desintegración.

El protagonista empieza por no saber del todo el porqué de su traslado definitivo a España:

> «Algo que no estaba todo lo claro que se suponía era el exacto motivo de los afanes migratorios del viejo Leiston. Cierto que nadie le preguntó nunca, o no recibió ninguna convincente respuesta si lo hizo, por qué enigmáticas razones había abandonado su pingüe negocio en Portsmouth, dejándolo languidecer en manos de subalternos de dudosa pericia, para venirse sin otro bagaje que el de su excéntrico entusiasmo a un lugar tan remoto y tan ajeno a sus propios hábitos y raíces. Se decía, de todas formas, que el cada vez más próspero comercio vinícola de fletes y consignaciones aficionó al viejo Leiston a los generosos caldos con los que traficaba y, correlativamente, a la lejana costa de donde procedían.»

El viejo inglés desde su amargura y aislamiento, que intenta sobrellevar con la ayuda de la bebida alcohólica, echa de menos el lugar de sus orígenes:

> «El viejo Leiston tuvo la convicción de haberse instalado en un mundo hostil y hermético, donde no sería nunca aceptado del todo a pesar de sus metódicas y a veces afortunadas tentativas para conseguirlo. Era como si descubriera de súbito que se había equivocado irremediablemente en la confiada elección de una residencia inhóspita. Y se sintió indefenso y desprevenido frente a lo que parecía ser una gratuita barbarie o, al menos, la ejecución de una venganza de no sabía qué alevosos adversarios. Pensaría con toda probabilidad entonces en lo que ya había ido desvaneciéndose o empolvándose en algún secundario recodo de su memoria: la casa familiar de Portsmouth.»

Leiston, incapacitado ya para tomar decisiones, tira definitivamente la toalla:

> «Dudoso al principio entre regresar a Portsmouth o pasar a tierras coloniales siquiera fuese de un modo interino, optó finalmente por acabar de envejecer en su letárgica clausura, sabiendo que quizá fuera ésa la solución menos razonable, pero también la más expedita y decorosa. Y allí permanecieron los Leiston, o por lo menos el padre y la hija, atenazados a una pasiva forma de intolerancia y altivez, quiméricamente asistidos por una reducida servidumbre, sin querer enterarse de nada de lo que andaba solventándose con cruenta furia más allá de aquellas arrogantes fronteras domésticas.»

El título de la novela reproduce una frase del *Diario de Colón* y pretende reflejar con cierta aproximación metafórica la tensión am-

biental, esa inminencia de lo inverosímil que impregna todo el relato, que finaliza con el suicidio del viejo Leiston, tragado voluntariamente por el mar, su único y fiel amigo:

> «Pasaron todos los pájaros del mundo por encima del falucho. El patrón, de espaldas a la costa como permanecía, oyó el encontronazo del cuerpo contra el agua y como un ruido de remos y velas trasluchando. Sólo entonces miró hacia popa y vio un hueco sobrecogedor, el vacío absolutamente vacío que había ocupado el viejo Leiston por última vez.»

### Los personajes de la sociedad portuaria

En el mosaico que viene a ser la presente novela de Caballero Bonald, tan importante es la pieza central, que es el viejo inglés transplantado, como todas las demás piezas: Estefanía, David, Lorenzo, don Fermín, mamá Paulina, Ambrosio, Sagrario, Natalia, Felipe Anafre y otros personajes que habitan el pequeño pueblo y forman la contradictoria sociedad portuaria. El autor, con una gran carga de fuerza expresiva, describe vivísimamente a cada uno de los coprotagonistas del relato.

Don Fermín es el boyante hombre de negocios y el más rico e influyente del pueblo. Respetado y temido por todos:

> «Don Fermín se sintió como enaltecido por ese sedimento de maldad que coexiste con los buenos propósitos en la conciencia de los prepotentes. Cualquier desasosiego quedó directamente neutralizado por la jactancia: una acérrima evocación de hechos fraudulentos o simples fullerías que habían ido engendrando sus propias y altruistas compensaciones. Hizo una mueca, un guiño, una flexión triste de caderas, luego eructó y dio un traspiés. Cuando estaba solo, siempre tenía la impresión de incurrir desprevenidamente en la ridiculez o la grosería. Procuró, sin embargo, adoptar un aire mordaz, pero lo único que consiguió fue adoptar un aire histriónico.»

Lorenzo es hijo de don Fermín y amigo de Ambrosio, empleado de su padre. Caballero Bonald los describe así:

> «Aunque no hacía todavía mucho que Ambrosio había entrado como picador al servicio de don Fermín Benijalea, ya dejó probado con creces sus muchas pericias en asuntos de doma y monta. Lorenzo aprendió con él todo lo que su ávida adolescencia podía aprender del fascinante trato con los caballos, heredero y mantenedor de una cuadra no numerosa pero con extensa fama de selecta. Ambrosio, que debía andar entonces por los veintidós años, había compartido gustoso con el hijo del amo muchos de sus desvelos en el oficio de desbravar potros y adiestrarlos en las mañas de la equitación. Y de ahí fue gradualmente surgiendo una mutua

disposición afectiva que, más de una vez, no se refirió sólo a la mera eventualidad de los encuentros en la cuadra.»

Estefanía y David son los hijos del inglés transplantado a España. Ella, soberbia y displicente, acaba su vida recluida en el más enloquecedor de los aislamientos. El, sensible y bueno, se esfuerza por integrarse en una sociedad que no acaba de aceptarle con toda la confianza que él desea:

«En una de las muy escasas asambleas caseras convocadas por el viejo Leiston, planteó éste que, una vez transcurrido un tiempo de adaptación más que discreto, no resultaba precisamente inoportuno que sus hijos completaran de inmediato su irregular enseñanza en algún centro docente de la localidad. A David no se le ocurrió hacer ninguna objeción. Pero Estefanía se negó rotundamente, después de dudar de la presunta conveniencia, a realizarlos en ningún cuchitril del puerto. Al viejo Leiston ya no le debieron quedar dudas de que su primogénita era el vivo retrato de su difunta mujer, no tanto por los remilgos como por los humos, aunque tampoco quiso oponerse a semejante decisión.»

En una comunidad pequeña, como es la sociedad portuaria en la que se desarrolla la acción, conviven una gran variedad de personajes, que quedan bien distinguidos en el tiempo narrativo.

Una pieza clave, que sirve de enlace entre unos personajes y otros, es mamá Paulina, la mujer de las trenzas rubias, todavía joven y con una insidiosa reputación de díscola. Fugitiva de su marido o repudiada por él —según— justo al día siguiente de la boda, su sola prestancia física la dotaba de toda clase de involuntarios privilegios. Felipe Anafre fue su marido por una noche:

«El novio electo, que se llamaba Felipe Anafre, debía andar entonces por los treinta y cinco años, cuando quizá ella acababa de cumplir los veinte. Tanto o más que sus desacuerdos íntimos, que eran todos, lo que realmente seperaba a los prometidos era una discrepancia física tan manifiesta que nadie podía suponer que se tratase de una indeliberada parodia racial. No bien se iniciaron las relaciones y se concretó la fecha de la boda, mamá Paulina cayó en una especie de postración que los padres quisieron sañudamente atribuir a una variante nerviosa de las emociones propias del caso.»

Personajes no claves, pero que enriquecen considerablemente la narración, son las amigas Natalia y Sagrario, la primera, hermana de Lorenzo, y la segunda, de Ambrosio:

«Se miraron un momento con los ojos de cuando corrían de la mano por los bancales que bajaban hasta el canal. Pasó un burro con el serón rebosante de búcaros y de lebrillos, una niña esbelta disfrazada de niña

zarrapastrosa, el pelo descolorido por el sol; pasaron unas coquineras camino del varadero, unos estibadores de vuelta del muelle. Natalia y Sagrario se desviaron hacia la parte del caserío, por una calleja con unas viejas espingardas en las esquinas a manera de guardacantones. La calleja subía en una pendiente suave hasta una placita sombreada de acacias y una fuente de caños secos adosada a un paredón. Torcieron a la izquierda y se entraron en una casa que tenía la puerta entornada.»

Ni que decir tiene que José Manuel Caballero Bonald se regodea, disfruta de sus ricas y bellas descripciones.—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Psicosemiótica,* Dep. de Inglés, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Serie Crítica número 4, Zaragoza, 1981; 267 págs.

«Programar toda una teoría de los dominios del texto» es «abrir un haz de convergencias necesarias que dejaría al descubierto el entramado de relaciones sociales que se pueden establecer en el relato» (p. 120). En líneas generales, se puede afirmar que una proposición como la anterior se ha planteado como hipótesis de trabajo y nos remite de inmediato a anteriores estadios de investigación —*Morfonovelística, Circuitos Narrativos* y *Sintaxis Social*— donde el autor de *Psicosemiótica* había establecido las bases necesarias para un análisis crítico del texto literario tanto referidas al espacio textual como tal y su composición microcósmica como referidas al espacio social y su posibilidad de inserción en el macrocosmos de los textos en relación con la idiosincrasia de la normativa literaria y social que los alberga.

A partir de la hipótesis más arriba mencionada, y teniendo siempre en cuenta las alusiones a la trayectoria crítica típica del autor de *Psicosemiótica,* el desarrollo del estudio gira inicialmente en torno a estos dos núcleos: el haz de convergencias y el descubrimiento de un entramado de relaciones, es decir, buscar el modo y explicación de establecer una relación lógica entre la realidad de un espacio, un «macrotexto expansivo», donde se configuran unas operaciones básicas de coordinación, de comprensión, de significado, y ese texto concreto que aparece para ir al encuentro de su propia explicación y coherencia en dicho espacio. Sin embargo, y este es el paso adelante que Pérez Gállego da con el presente estudio, se presenta la inevitable necesidad de

un mediador en los «ejes mentales del lector» sobre el que confluyen el espacio y el texto, y que provisto de un equipo de datos y normas de averiguación y valoración trata de hallar un punto de confluencia entre la corriente semiótica del exterior y la corriente psíquica de su interior. La solución final es que el texto reforma la posición psíquica del individuo-lector con su semiótica original y específica, y a su vez la conciencia «vigilante» del lector rodea al texto de un «cúmulo de referencias almacenadas en el territorio de su experiencia». Tal modelo significa que «no nos enfrentamos con frases, sino con las 'resonancias' que producen en un ámbito inerte de tensiones gramaticales, de signos que desdoblan la información recibida en normas elementales de funcionamiento» (p. 107). En consecuencia, *Psicosemiótica* se plantea, pues, en tres áreas que en progresión geométrica tratan de: estudiar el espacio, explicar el texto y concluir en una praxeología.

Para que este proceso de anagnorisis no nos halle desprevenidos es preciso afianzar los conceptos de agresividad o pasividad, afirmación o rechazo de un texto como posibilidades permanentes a partir de las cuales «el problema consiste en recomponer el resto, buscar los apoyos que el espacio (E) puede ofrecer para que esa textualidad se realice, de tal modo que no sean casos aislados, sino piezas que integradas unas con otras componen un simulacro de realidad» (p. 23). Este proyecto de modificación del medio semiótico circundante parte del texto para volver al mismo y se resuelve como un «mecanismo con capacidad para *generar* actos», intuyendo una pragmática de preguntas y respuestas, de acciones positivas y negativas, de angustias, neurosis y nostalgias que llevan a determinar una sintaxis de relaciones —elementos sociales y sus formas de aprehensión, objetos descritos y su disposición en la sociedad, formas de adquisición de información y dinámica social de A, B, C...; texto (K) y la praxis global del espacio (E), yo-los demás y yo-yo mismo, texto y pasado, lo real y lo ficticio, el lenguaje de los demás y el lenguaje del subconsciente, etc.— que da como resultado «que la necesidad de colocar cada frase en su 'lugar del subconsciente' nos obligue a predecir un historial sintáctico donde 'todo lo que se pueda escribir' tenga posible orientación en un lugar adecuado» (p. 74). Así pues, el sistema mental del receptor que actúa como un espacio lleno de «afectividad sintáctica» ejerce una selección de textos que obedece a un plan general de información y que es fiel a unos «cauces» de integración en un proyecto pragmático. Cuando se produce un desajuste en «la forma sintáctica de alcanzar una meta» aparece la neurosis; si, por el contrario, el problema se plantea como una incapacidad para hallar el modo de incluir lo que falta o simplemente continuar con el proyecto textual, aparece la angustia que acentúa el desconcierto

de una situación anómala por no «encontrar el lugar» que es preciso resolver.

Para explicar de forma clara y concreta todo el planteamiento teórico que se esboza en los dos primeros capítulos, Cándido Pérez Gállego hacer concesión al territorio de lo práctico, y en el último capítulo, el más extenso, partiendo de la famosa fábula de Perrault *Caperucita Roja,* estudia en función de todo lo anterior cómo se produce el reverso del mito, que no es ni más ni menos que la «referencia al mundo de simbologías extrañas que une lo real y lo ficticio, y donde el lobo se acaba de convertir en 'el amor' y hasta pretende una situación normativa en una semiótica que desde la inocencia coloca a la pobre Caperucita en el festín» (p. 149). Es decir, frente al texto se propone una «catharsis semántica», una «suplantación del mito» que cuenta con un orden global de relaciones lejos del nivel de lo aparente y donde «esa niña debe luchar contra el peso que la literatura infunde a las palabras, contra una extraña relación entre texto y pasado y hacerse partícipe de un mundo de relaciones que ella ignora y esquiva» (p. 146).

El trabajo del profesor Pérez Gállego, rico en sugerencias y complejo en sus múltiples alusiones críticas y literarias, nos advierte que aunque todo comportamiento humano se desarrolla y desenvuelve en un espacio, la angustia y la nostalgia, la neurosis y el absurdo nos acechan en el interior de un mundo de evidencias tras el que se agazapa la trampa urdida por la semiótica del subconsciente, donde el problema de la comunicación no consiste en una nueva dialéctica de lo que se consigue preguntando, sino en una tensión del medio donde se produce esa lucha sintáctica y que es el resultado de una capacidad —del texto, del sujeto y del espacio— para asumir ese rol —entre texto, sujeto y espacio— de interdependencia.—*RICARDO SOLA BUIL (Colegio Universitario. SORIA).*

## TOMAS MORO, EN EL AMBITO HISPANICO

*Tomás Moro y España* es la última obra aparecida de Francisco López Estrada, la primera de una nueva colección que inicia la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Su título y su contenido remiten, de forma inmediata, al enorme legado que Marcel Bataillon reunió en *Erasmo y España.* Si bien las dimensiones hacen

ambos empeños incomparables, el propósito de los dos hispanistas coincide en lo esencial: iluminar los factores de procedencia europea de la cultura humanística española y los grados de penetración del pensamiento, de la moral y de las actitudes renovadoras de la vida y obra de Moro y Erasmo.

Influencia y presencia de Tomás Moro en España, que F. López Estrada (como antes M. Bataillon) intentará descubrir y describir en cada uno de los planos de la vida intelectual: sociedad, literatura, política, incluso pintura, son los canales de investigación crítica que se proyectan desde las primeras noticias del humanista inglés en la Península hasta finales del siglo XVIII, cubriendo de este modo un recorrido temporal en el que se muestra cómo Moro animó el humanismo incipiente y perseguido de Vives y los Valdés; asistió a través de Herrera, Cervantes y Quevedo al desequilibrio individual del Barroco, y se incrustó en la corriente más pura de los ilustrados, como Feijoo y el conde de Campomanes.

F. López Estrada estructura este análisis diacrónico a través de veinticinco capítulos continuados, que en realidad admiten una división triple desde los presupuestos generadores del libro. La primera de estas tres partes corresponde al estudio del pensamiento humanista de Moro, primero en general, y después plasmado en escritores erasmistas (Vives) y representantes de los círculos culturales (Juan de Ribera, Pedro de Ribadeneira y Fernando de Herrera). *Utopía,* la obra más conocida del canciller inglés, centra las consideraciones del segundo bloque, preocupadas en fijar las bases de la introducción de ese breve tratado político en América. La tercera parte, la más específica en las actividades del profesor López Estrada, muestra cómo las distintas influencias de los planteamientos utópicos diseñan aspectos, episodios, capítulos e incluso obras completas *(Sinapia)* en el desarrollo de la literatura española.

Esa anterior división no se encuentra explícita en el libro, pero se deduce del análisis histórico realizado, ya que el humanismo es ocultado por la Contrarreforma y los proyectos utópicos americanos (la influencia social) corresponden al reinado de Felipe II y de los Austrias menores, reservándose el siglo XVIII la posibilidad de utilizar a Moro para reformas internas del país. Es decir, es el propio grado de conocimiento del pensador inglés en España, el que articula las tres partes de este estudio reseñado y que servirán de base para la siguiente aproximación al mismo.

1. PENSAMIENTO HUMANISTA DE MORO

Los primeros aspectos presentados en *Tomás Moro y España* se refieren, de forma necesaria, al concepto de humanismo europeo y a la labor creadora que en su constitución desarrolló Moro. En este sentido, su conocimiento del latín (disponibilidad para extenderse por Europa), su experiencia política de canciller y embajador (espectador privilegiado de la crisis europea), su adscripción al erasmismo (receptor en su propia vida de la ruptura de la unidad religiosa), le presentan como uno de los reformistas, pensadores e intelectuales más vigentes del Renacimiento, y junto a Erasmo —grandes amigos entre sí—, se constituye en pilar de la unidad cultural establecida por encima de disensiones y divergencias políticas.

López Estrada resalta este factor de Moro como «guía del humanismo europeo», conduciendo los elementos expuestos hacia el concepto de «espiritualidad», cuya definición es el punto de partida para el tratamiento de Moro: «la *espiritualidad* es el resultado de un movimiento intelectual, una nueva palabra que representa este ejercicio del espíritu en los dominios religiosos y profanos, en su aplicación a la vida civil laica» [1]; ese equilibrio entre la formación del interior del hombre y su proyección en la vida convertida actividad es alcanzado por un pensador que fue jurisconsulto, comerciante, político (obligado) y que acometió la principal tarea de intentar realizar una reforma de la Iglesia y de la sociedad cristiana inglesas.

Pero esos caracteres poco importan para el caso español: así, lo que en esta obra se muestra, a continuación, son los canales por los que Moro llega a España: pensadores, manuscritos, traducciones y creaciones literarias forman esta base, que en algunos casos coincide con la propia esencia de Erasmo. En la correspondencia de ambos, el tema de España se tocaba con frecuencia, tanto por la invitación dirigida por Cisneros a Erasmo de trasladarse a la Península, como por las consideraciones de los dos pensadores acerca de las figuras humanísticas españolas, sobre todo de Vives; y es éste quien se traslada a Inglaterra, quien vive en la casa de Moro en Chelsea, quien intima con Margarita y quien (hipótesis lanzada por López Estrada) comentaría con Moro los descubrimientos geográficos españoles: «si *Utopía* pudo ser en su origen un entretenimiento intelectual, América era una realidad cada vez más sorprendente por cuanto que se trataba de hombres en estado natural» [2]; el propio Vives escribió a Erasmo el 10 de mayo

[1] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Tomás Moro y España: Sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1980, pág. 17.

[2] *Ibidem*, pág. 21.

de 1534 expresándole su preocupación por el encarcelamiento de Moro; estos factores demuestran la comunidad de ideas que el humanismo había logrado extender por los distintos países europeos, que se plasmó en una estrecha colaboración, por ejemplo, Moro quiso traducir la obra *De institutione feminae Christianae* por coincidencia de criterios.

Vives se presenta, por tanto, como un conocedor directo del pensador inglés, pero la muerte de éste impide que esa comunicación siga existiendo, y es a su obra y a los sucesos sobre su muerte a quienes debe extenderse la investigación. El cisma religioso presentó la muerte de Moro como «ejemplo de la insobornable firmeza del creyente frente a una tiranía que de política se convierte en religiosa» [3], y ésta es la virtud que destacan los dos biógrafos de Moro del siglo XVI —Ribadeneira y Herrera— basándose en la obra de Nicolás Sander: *De origine ac progressu Schimatis Anglicani;* cada uno de los autores españoles resaltará el elemento que más convenga a su propósito, por lo que el humanismo queda relegado a un segundo plano. Así, Ribadeneira exalta el ascetismo espiritual de Moro, olvidándosele, como señala López Estrada, que su condición católica no entró en conflicto hasta que Enrique VIII tocó el asunto del divorcio.

Herrera presenta una perspectiva diferente: fue el único escritor que dedicó un libro a Moro y la orientación es la de un historiador que busca en sus protagonistas seleccionados cumplimientos de su pensamiento social e individual (no hay que olvidar el carácter manierista de Herrera). Así, López Estrada, aparte de buscar una igualdad simbólica entre ambos autores (Sevilla y Londres), destaca el hecho de que «para Herrera la condición religiosa es fundamentalmente universal y común a los hombres unidos por inquietudes espirituales análogas» [4]; es decir, Herrera vuelve al Moro humanista, descubriendo en el canciller inglés la condición de hombre religioso, junto a la formación de hombre político y de pensador teórico de la *Utopía*. Por tanto, lo que Herrera realiza es una «vida ejemplar», donde el hecho de que la virtud se encarne en un hombre justo es el tema central de la misma, ya que esa virtud es rara, lo que implica un intento por inferir enseñanzas morales.

Y ya en ningún caso más el Moro humanista vuelve a relucir, porque la utilización que de él hace Villegas en el *Flos sanctorum* es la de realzar la cercanía del hombre común con la presencia de Dios, mostrando que la virtud manifestada por el mártir ha de ser buscada y compartida por todos.

---

[3] *Ibidem*, pág. 27.
[4] *Ibidem*, pág. 33.

Como conclusión general a este primer punto del pensamiento humanista de Moro, recalar en el hecho de que sólo Vives y Herrera le conocen en profundidad y la difusión que de él hacen significa un interés centrado en especial en Moro como intelectual y pensador (posibilidad referida, por tanto, a una continuidad cultural).

## 2. «Utopía»: influencia social

Más que la propia personalidad del canciller inglés, influyó en la Península este breve tratado, compuesto, según él, por diversión, aunque todos los críticos han señalado (el mismo Quevedo así lo vio) que la postura de partida es establecer una feroz crítica al sistema social inglés; en este sentido hay que interpretar frases de Hitlodeo, como: «los príncipes mismos se ocupan con más gusto de los asuntos militares [...] que de las artes de la buena paz...», o «grande es el número de los nobles que, ociosos como zánganos, no sólo viven del trabajo de los demás, sino que los esquilman...» [5], es decir, terribles verdades que luego resaltarán con el sistema ideal narrado por el marino portugués.

En España, esta obra no sólo fue leída, sino que fue aplicada a aspectos muy curiosos de la propia constitución interna de la sociedad española; así, López Estrada relata el caso del licenciado Andrés de Poza, que utiliza este libro para defender costumbres de Cantabria.

Por otra parte, el nombre de Moro se asoció de inmediato al de Platón, en un momento en que los humanistas italianos habían revitalizado al filósofo griego; así, de la misma manera que éste supo imaginar un Estado ideal *(República,* VI), la ficción de Moro plantea esa posibilidad de trascender una Europa en crisis y lanzar las actitudes y conciencias colectivas de comunidades al ensueño y al propósito de verificar el planteamiento de *Utopía,* y eso es lo que sucede en la experiencia americana de España. América se presenta no sólo como territorio de ambición y codicias, sino como lugar ideal para convertir la teoría en un programa «político», que se llegó a aplicar a las distintas circunstancias que los religiosos (propulsores de tal paso) fueron encontrando en las poblaciones indígenas.

En este aspecto, el espacio dedicado a las repercusiones de Moro en América es breve, si bien López Estrada bosqueja los aspectos esenciales sobre los que debe construirse cualquier futura investigación [6].

---

[5] Tomás Moro: «Utopía», en *Utopías del Renacimiento,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975 (estudio de Eugenio Imaz); citas en págs. 48 y 51.

[6] Charles Lemarié, reseñador de este trabajo, así lo vio: «mais les titres des trois paragraphes sont assez significatifs pour nous dire que l'essentiel doit s'y trouver (et s'y trouve)». Ver *Moreana,* 18 (69), págs. 157-158; cita en pág. 157.

Por otra parte, los problemas planteados por las utopías no corresponden sólo al caso de Moro, aunque a él le cumpliera buena parte de su desarrollo; el propio López Estrada trabaja en el estudio de los precedentes utópicos en la literatura medieval española, señalando unas corrientes ideológicas de las que han participado muy diversas comunidades en sus distintas épocas [7]. Bien es cierto que el inicio del siglo XVI traía consigo la gran aventura americana, en la que cualquier empresa y suceso podía acontecer, suponiendo, a su vez, la total ruptura con el mundo medieval; no hay que olvidar que Colón, por ejemplo, ante la desembocadura del río Orinoco creyó haber encontrado el Paraíso universal. José Luis Abellán expone estos factores de repercusión consciente en el ánimo de la nación española y en sus correspondientes clases [8], señalando, por ejemplo, la vuelta a la Naturaleza y la resurrección del mito de la Arcadia; de esta manera, hay que enfocar la utopía americana: un utopismo práctico, llevado por los españoles a América y reflejado, por ejemplo, en la construcción de ciudades a escala, pero es necesario insistir en que previo al descubrimiento existía ya esa mentalidad utópica, y que Colón está condicionado en su visión cosmográfica por el mito del Paraíso perdido.

Y los experimentos sociales en suelo americano no son más que la plasmación de ese conceptuar la vida por parte del conquistador. López Estrada, a este respecto, estudia la *Información en derecho,* de don Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, quien organizó la base para fundar dos «pueblos-hospitales», que, como señala Bataillon, tienen algo de falansterios, y en donde «la mera agrupación orgánica ha de salvar a los indios de la miseria aneja a la dispersión y a la tiranía» [9]. En relación a la organización social, es donde se pueden encontrar un mayor número de aspectos utópicos, sobre todo en lo que se refiere a las constituciones jurídicas del sistema colonial [10].

---

[7] Ver FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «Por los caminos medievales hacia la utopía: *Libro de los Ejemplos,* núm. 6», en *Aspeti e Problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli,* Roma, Bulzoni, 1981, págs. 209-217; y «Prehumanismo del siglo XV: la carta de los escitas a Alejandro, del Cancionero de Herberay des Essarts y las formulaciones utópicas de la Edad Media», en *Medieval, Renaissance, and Folklore. Studies in Honor of John E. Keller,* Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1980, págs. 189-203. Hay, por tanto, momentos históricos más sensibles a recibir el tratamiento utópico que otros; en este sentido no puede olvidarse la primera novela de GANIVET: *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897), que ofrece la visión idealizada de esa comunidad y cómo Pío Cid (representante del mundo occidental) intenta civilizarles, rindiéndose al final ante la superioridad de su sistema y pensamiento.

[8] Ver JOSÉ LUIS ABELLÁN: *Historia crítica del pensamiento español* (tomo II: *La Edad de Oro. Siglo XVI),* Madrid, Espasa-Calpe, 1979; sobre todo, el Ap. B: *El Descubrimiento de América,* páginas 350-384.

[9] MARCEL BATAILLON: *Erasmo y España,* México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (2.ª ed.); cita en pág. 821.

[10] Como base para las constituciones jurídicas, pueden consultarse: LEWIS HANKE: «Los primeros experimentos sociales en América», en *Estudios sobre Bartolomé de las Casas y sobre la lucha por la justicia en la conquista española de América,* Caracas, Ed. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968, págs. 5-55; J. M. OTS CAPDEQUÍ: *El Estado español en las Indias,* México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (4.ª reimpresión), y FRANCISCO MORALES PADRÓN: *Teoría y leyes de la Conquista,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979.

Sobre este tema americano, López Estrada no olvida señalar el tratado de Juan Maldonado titulado *Somnium,* en el que el autor imagina llegar a América, donde encuentra un poblado de indios que mantienen una fe cristiana obtenida por una relación con soldados españoles que perecen, viviendo ellos en condiciones ideales. De la misma manera, hay que referirse al episodio del villano del Danubio, perteneciente al *Marco Aurelio,* que realiza la culminación de la utopía guevariana; «no se trata de nuevas creaciones que se establecen a partir de un vacío [...], sino de que la organización cultural prehispánica se interprete como una situación que pueda considerarse como utópica» [11].

Una rápida conclusión a este segundo bloque incidiría sobre la importancia de *Utopía* (y otras obras afines) en la creación de un sistema acorde y coherente de justicia social.

### 3. «Utopía» en consideración literaria

El estudio de los efectos de Moro sobre la literatura española es la más extensa de las tres partes en que se divide el libro.

López Estrada considera el intento de definir un grupo genérico sobre la base de la *Utopía* haciéndose eco del trabajo de R. Trousson; en este sentido, la literatura española sólo ofrece el caso de *Sinapia* como obra completa, pero, no obstante, en el siglo XVI, *Utopía* «habría representado un ejercicio literario establecido en el dominio de la ficción, de sentido 'novelístico', cuyo protagonista es una imaginada colectividad y cuyo argumento es el de su vida en el marco de una organización política más perfecta que la real» [12].

Sobre esta base, la investigación se orienta en tres planos:

*a)* Tema insular: la utilización de la isla (o «ínsula») como espacio mágico, de misterio, más que de *Utopía* podría provenir de la realidad literaria medieval (en concreto, de los libros de caballerías).

*b)* Factores de imitación: el *Persiles* ofrece uno de estos casos en el capítulo XXII del libro I.

*c)* Formaciones interiores de los autores: así, López Estrada nota cómo «la actitud del autor Cervantes, que pretende que el lector colabore con él para asegurar la verdad de la historia que nos ofrece, presenta cierta analogía con los esfuerzos de Moro por dar un aire de verosimilitud al caso que nos va a contar» [13]. Resulta también de gran

11 F. López Estrada: *Tomás Moro y España,* ed. cit., pág. 58.
12 *Ibídem,* pág. 62.
13 *Ibídem,* pág. 75.

interés el análisis proyectado sobre el conocimiento de Quevedo acerca de Moro, siendo desmenuzadas las anotaciones que aquél realizó en un ejemplar de *Utopía*. Feijoo, por último, es un eslabón más en la asunción de Moro por la cultura hispánica, que en este caso se fija en él por su virtud valiente y su piedad sólida.

Pero hasta que en 1975 no aparece el manuscrito de *Sinapia*, la literatura española no poseía ninguna muestra equivalente a la obra del canciller inglés. López Estrada resume los dos puntos de vista de sus editores modernos: S. Cro, quien piensa que la obra aparecería hacia 1682, constituyéndose en precursora del Iluminismo en España [14], y M. Avilés, quien arguye que el sistema ideológico expuesto en la obra sólo puede corresponder al reinado de Carlos III; sea lo que fuere, su autor trazó, de la mano de Moro, un ideal de política y de economía, concertadas con la religión, para lograr la síntesis de un Estado en el que la vida fuera el ejercicio de la virtud que condujese hasta la salvación del alma.

Como conclusión final, digo que López Estrada ha conseguido en *Tomás Moro y España* informar de la proyección del canciller inglés sobre la varia amplitud de asuntos que forman la cultura española, no deteniéndose en los meramente literarios, sino extendiendo su saber hacia el resto de los aspectos sociales, políticos e intelectuales. Obra, por tanto, que se yergue como clave en un desarrollo general de la historia del pensamiento español.—*FERNANDO GOMEZ REDONDO (Altamirano, 13. MADRID-8).*

## NOSTALGIA Y PRESENCIA DE MEDINA AZAHARA [1]

Medina Azahara es el gran sueño evocado por poetas árabes de voces exaltadas, amorosas, sorprendidas o nostálgicas. Cuando sus guerreros y sus califas ya han desaparecido, su belleza se canta todavía con minuciosa ternura, se describen las columnas y las arquerías o las fuentes se califican de únicas, insuperables, soberbias. Cuando ya es leyenda, los cristianos prolongan su recuerdo y Azahara sigue enriqueciendo las imágenes de la literatura andaluza y española en general.

[14] Ver STELIE CRO: «El mito de la ciudad ideal en España: Sinapia», *Actas VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad, 1980, págs. 192-194.

[1] Selección de CARLOS CLEMENTSON: *Nostalgia y presencia de Medina Azahara*, Estudios Cordobeses, edición de la Excma. Diputación Provincial, Córdoba, 1980.

El texto reúne un conjunto de trabajos sobre la ciudad omeya, con lo que rinde tributo a las características arabigoandaluzas, explicativas de la idiosincrasia de un pueblo con marcada cultura personal. Esta situación resulta de «la tolerancia religiosa, el relativismo moral y la síntesis enriquecedora de tan diferentes culturas y maneras de entender la vida, junto a un sentido innato y eminentemente fruitivo y sensorial de la belleza...» (pág. 15). En Medina Azahara conviven de forma creativa la religión judía, islámica y cristiana, que dan paso a la ciencia, el arte y la técnica más avanzada del medievo, y es donde se recoge también parte de la tradición grecolatina.

Un siglo después de su construcción, los bereberes saquean la ciudad y con ello aniquilan su espíritu liberal para imponer un integrismo religioso dogmático. Sus columnas, sus tracerías, sirven para conformar luego la Alhambra, la Giralda o el Alcázar sevillano.

El primer trabajo del volumen, «Así fue Medinat al-Zahra», de Rosario Castejón, constituye un detallado panorama histórico. A continuación, el núcleo lo forman dos composiciones poéticas alejadas en el tiempo y aun en el estilo, pero con similar paisaje y sentimiento: la famosa casida de Ben Zaydun, «A Wallada, desde los jardines de al-Zahra», en la traducción de Emilio García Gómez, y la «Elegía de Medina Azahara», de Ricardo Molina, texto de gran belleza, difícil de encontrar, por lo que su elección para este homenaje se vuelve aún más oportuna.

La tercera sección está integrada por varios poemas que actualizan el esplendor de la ciudad árabe o desgranan la nostalgia de un pasado glorioso y perdido. Es ésta la parte más débil de la obra, pues la calidad de las composiciones es muy despareja, poco original en conjunto y con motivos excesivamente reiterados.

Por último, se ofrece un artículo de Manuel Ocaña Jiménez, «Presente y futuro de Medinat al-Zahra», con una serie de propuestas para la reconstrucción de la ciudad.

Abd al-Rahman III construye Medina Azahara cuando ha extendido su poder por todo al-Andalus para perpetuar su nombre, pues además de su pasión por las edificaciones fastuosas considera que éstas son la mejor manera de pasar a la posteridad; además, el Alcázar de Córdoba sería ya insuficiente para sus necesidades. Sin embargo, la leyenda ofrece otra versión: «... al morir una de las concubinas de al-Nasir, dejo a éste una gran cantidad de dinero con el fin de que fuesen redimidos los cautivos musulmanes; pero después de indagar en los reinos cristianos, no fue hallado ninguno, por lo que al-Nasir dio gracias a Allah. Le pidió entonces la yariya al-Zahra (muchacha del harem y servidumbre del Califa), a la que al-Rahman amaba apasionadamente,

que edificase con aquel dinero una ciudad que llevase su nombre y fuera especialmente para ella» (pág. 28). Lo que parece confirmado es que las obras comienzan el 19 de noviembre del 936, continúan los veinticinco años restantes de-Nasir y durante quince más del califato de su hijo al-Hakam. Este lapso no implica lentitud, sino envergadura de la empresa.

Por los informes de los distintos cronistas parece que se traen los arquitectos y constructores más renombrados del momento, quienes llegan incluso de Bagdad y Constantinopla. Diariamente trabajan 10.000 operarios entre esclavos y siervos, ayudados por 1.500 bestias de carga. Se utilizan por día 6.000 piedras talladas, además de los ladrillos y las piedras sin pulir. También se emplean por jornada 1.100 cargas de cal viva y yeso. Para lograr el abastecimiento necesario de mármol se trae de Túnez, Cartago, Almería, Rayyu, Sfax, etc. El número de las columnas oscila entre 4.300 y 4.324. El paramento se recubre, «en parte, con láminas de oro; se incrustaba con jacintos y otras piedras preciosas, y se cincelaba delicadamente con bellos motivos de decoración floral. Las columnas de mármol, de diferentes colores y brillo puro, habían sido torneadas con tal maestría que parecían fundidas en molde» (pág. 31). El oro y la plata son muy utilizados no sólo como ornamentación, sino en tejas y ladrillos; también el mercurio, con el que se llena un gran estanque que al agitarse asombra a todos los visitantes; éstos consideran un regalo sin par sólo el poder contemplar la ciudad. Las crónicas más diversas hablan de que supera con mucho a todo lo imaginable.

La construcción se escalona sobre la falda de la montaña en tres niveles, cada uno rodeado de murallas: en la parte superior se ubican los alcázares; en la intermedia, las huertas y jardines, y en la inferior, la alcazaba y las viviendas.

Distintos autores sostienen que el edificio más soberbio es el Qasr al-jilafa, con techo y paredes de oro y diferentes mármoles de varios colores. Se sabe que las tejas son de oro y plata, y que en el centro del recinto hay un estanque lleno de mercurio rodeado por ocho puertas, coronadas por arcos de marfil y ébano incrustados con piedras preciosas. Del centro del techo cuelga la famosa perla al-Yatima. Los reflejos deslumbrantes de los rayos del sol contra los metales acentúan su dinamismo cuando se agita el mercurio. Si bien estas descripciones pueden parecer exageradas y típicas de la fantasía oriental, las ruinas parecen corroborar los datos. De similar magnificencia son otros salones; sólo en el alcázar se suponen 400 para alojamiento del Califa, su gente y su séquito. También existen dos baños, uno para el servicio del alcázar y otro para el público en general.

Mención especial merecen los jardines y el parque zoológico, cuya variedad de especies y cuidada distribución es ponderada constantemente.

Con la muerte de al-Hakan comienza la decadencia de Azahara. Almanzor la usa como cárcel de lujo, en la que encierra a sus enemigos más temidos. La destrucción la llevan a cabo los bereberes; después de asediar Córdoba durante cuarenta y cinco días, asesinan a todos los habitantes que no logran huir, incluso mujeres y niños. Cuando los bereberes la abandonan, son los mismos habitantes de Córdoba los que roban los objetos de valor que restan, y vuelven a incendiarla, como habían hecho los invasores. Todavía las incursiones de almoravides y almohades encuentran construcciones para destruir y objetos para la rapiña. En el siglo XII sólo restan unas ruinas en vías de desaparición. «Sigue, en efecto, arruinándose cada vez más, hasta que con los siglos desaparecen casi por completo sus vestigios bajo la tierra del monte y su recuerdo de la memoria de la gente» (pág. 54).

En 1910, año en que empiezan las excavaciones, vuelve Medina Azahara a ser algo más que un recuerdo. Cuando en 1944, se descubre el llamado «Salón Rico», la estructura arquitectónica encontrada significa el 40 por 100, pero la decoración conservada es del 90 por 100, lo que exige una gran labor de coordinación y síntesis. Este salón está casi totalmente restaurado. Pero hay que considerar que «de los 1.125.000 metros cuadrados inscriptos en el recinto murado de la urbe, la parte más importante de la misma, su gran Alcázar, ocupó alrededor de 450.000 metros cuadrados, y de ellos sólo han sido excavados hasta hoy unos 120.000 metros cuadrados aproximadamente...» (página 198).

Ricardo Molina es el poeta que mejor ha sabido transmitir la realidad y la magia de Medina Azahara, sin recurrir a la enumeración arqueológica ni a la terminología folklórica para lograr efectos fáciles. Su pluma sensual fluye gozosa, como la de la literatura árabe que incorpora, erótica y nostálgica, pues el amor y la belleza pasan en un instante. Recrea los temas tradicionales: el deseo, la música, la naturaleza, la exaltación de la belleza y la nostalgia por la fugacidad del tiempo: «Pero lo que ha vivido es lo único que vive» (pág. 82). Y hasta el silencio es belleza locuaz y momentánea: «El silencio es un junco delicado que luce / su esbeltez solitaria en el instante» (pág. 83).

El silencio y el tiempo se relacionan y se entrecruzan, «murmuran» y ofrecen una nueva memoria más allá de las crónicas: «Recostado en laderas / de silencio, murmura / voz crujidora, el tiempo» (pág. 85). Por ello, la ciudad «desvanecida» mantiene su voz, traspasando los siglos. Poeta y ciudad se identifican y se abrazan en un destino común:

«tú y yo, viviendo, amando, / dulce leyenda, vivos / y muertos, y olvidados, / y presentes y eternos, en canción, en amor» (pág. 86).

Pero el sensualismo se sobrepasa, se mistifica, galopa más allá de la piel y las apariencias porque no se basta y quiere más, de otra manera; la naturaleza se hace esencia y el paisaje realidad psicológica: «Se me llenan los ojos de alas vírgenes. / Frescas hojas me ponen verdes los labios. / Olvido ligero sube por mis venas / y mi amor hunde en tierra su raíz duradera» (pág. 112). Por ello: «Tenemos sed y la amamos» (pág. 11). Lo momentáneo debe ser eternizado, así como el arte árabe logra la permanencia de lo fugaz, «... y ya queremos / lo que queda y se muere, amor; queremos / la entrega, sí, aunque breve, total, del ser en flor» (pág. 110).

Como conclusión nada mejor que el verso de Ricardo Molina, que convoca aquel mundo y lo actualiza, mundo incorporado así, de manera definitiva, a la realidad cultural española:

*Los hombres que cantaban*
*el jazmín y la luna*
*me legaron su pena,*
*su amor, su ardor, su fuego.*
*La pasión que consume*
*los labios con un astro*
*la esclavitud a la*
*hermosura más frágil.*
*Y esa melancolía*
*de codiciar eterno*
*el goce cuya esencia*
*es durar un instante* (pág. 93).

*MYRIAM NAJT (Galileo, 47, 1.º B. MADRID-15).*

# PARA UN CREDO MAHLERIANO

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado. Búsqueda en cuatro movimientos.* Altalena Editores, S. A., Madrid, 1982.

Con Mahler parece que no son posibles o escasean los términos medios. Es uno de esos compositores que cuando convencen no admiten una aceptación pasiva. Como ante Wagner, se es o no se es maheriano. No son dos casos únicos, pero sí están entre los más evidentes. Se ad-

mira a Bach, se disfruta con su música, se escucha con permanente asombro —belleza y perfección—, pero no se «le vive». Y como Bach, hay otros muchos. Pero Wagner y Mahler, Mahler y Wagner son distintos, son como dioses de sus propios credos. Participan de ese fervor de los operísticos, de los apasionados de las distintas versiones, de la exaltación ante las grabaciones fraudulentas de una ópera italiana. Pero no terminan ahí, también en el despertar de esas fiebres son distintos.

Si de algo participan que sea común a otras músicas, es de la pasión silenciosa que en muchos despierta la religiosa. El escalofrío al que ayuda el órgano solemne retumbando en la catedral semioscura o, por el contrario, la explosión de las mil voces en la iglesia llena de luz y de la pompa del rito.

Establecido esto, casi no es preciso indicar que el libro de Arnoldo Liberman responde plenamente a la «religión» mahleriana y que le convierte en miembro activo de la misma. El mismo lo establece al comienzo. «Gustav Mahler no es sólo la vida, la cadencia de una música definitiva para la historia de los hombres, sino, a su vez, el más intenso estremecimiento que puede surgir de mi cuerpo aún joven y de mis arterias aún íntegras». Y añade: «No soy, claro, el dueño de esa música. Pero sí creo ser su interlocutor privilegiado».

Por eso, al margen del interés de su libro, en el que entraremos, se impone establecer que no debería ser excluyente cuando expone lo necesario para entender la música de Mahler. Otros apasionados podrían reclamar ese derecho. Sin embargo, esa pasión por la figura y, sobre todo, por la música de Mahler alcanza sin duda la fuerza del contagio. Es muy posible que su lectura anime a muchos a acercarse a la obra del compositor bohemio.

Sigue Liberman un camino biográfico básicamente inverso, aunque alterne referencias y citas de distintas épocas. Desde los últimos años y con la *Octava Sinfonía* como punto de partida, va hacia la *Primera*, para enlazar, al final, con los últimos días del compositor. Para el dibujo de su personalidad, desde los grandes trazos hasta el detalle, juega con la flexibilidad de esas citas, un cuerpo importante del libro, que recoge las del propio Mahler junto con las de casi todos los que tuvieron alguna relación con él. Y la riqueza y variedad de esas referencias nos dice mucho de lo que Liberman ha investigado, estudiado y considerado la vida y la obra de Mahler, unas veces para apoyar sus propias afirmaciones; otras, para completarlas. Como parte de ese tejido va introduciendo el rigor biográfico de las fechas, que están en su sitio, pero que se diluyen para no estorbar el discurso.

Porque *Gustav Mahler o el corazón abrumado* es una narración apasionada, bien lejos de las biografías al uso. Si suprimiéramos esas fechas,

los nombres de los autores de las citas y las comillas que la abren y cierran, tendríamos una novela cuyo protagonista sería un músico judío, en el paso entre dos siglos, el XIX y el XX. No es raro, por tanto, que al leerlo nos haya venido a la memoria *El hombrecillo de los gansos,* de Jacob Wassermann, salvando sus lógicas diferencias.

Tras estas impresiones cabe preguntarse varias cosas. La primera habría de ser si la apasionada postura de Liberman es la adecuada para considerar su libro como una biografía. Y, en principio, la respuesta puede ser aquella del comerciante alemán por los precios para sus amigos: «Mis enemigos no vienen a mi tienda». Liberman no lo oculta tampoco: «Mahler —escribe— es para mí una demasía y sólo en el precario equilibrio de este desborde puedo asomarse a su mundo». Quizá también otra, una de las afirmaciones del autor: «Mahler era un auténtico ser metafísico. Un ser interrogado y necesitado de respuesta. De no haber respuesta lógica, debía haberla irracional. De no haber claridad conceptual, debía haber misterio cantado. De no haber un héroe válido —su Titán de la *Primera Sinfonía*—, debía haber un Dios generoso. Sólo así puede entenderse su música y no quedarse en los umbrales bajo el pretexto de la racionalidad, pero en realidad sometidos al imperio del exorcismo por miedo a ese demonio que nos transfigura y nos exalta».

La segunda pregunta, la decisiva, es si el libro cumple o no con su misión. La respuesta es rotundamente afirmativa. Lo es por el hecho del contagio ya comentado; por el «resumen» que supone de un completo conocimiento de la vida, de los personajes y de la obra de Mahler; por lo que puede servir a muchos que sólo se han asomado o que no conocen su música, y, en último término, porque su lectura es fácil, agradable y con la intriga de lo retrospectivo. Luego, claro está, cuenta la cuidada presentación, el cómodo tipo de letra empleado y las fotografías que ponen rostro al protagonista y a sus comparsas.—*CARLOS-JOSE COSTAS (Príncipe de Vergara, 211. MADRID-2).*

## SOBRE CULTURA Y EXILIO

¿Dónde ese libro, ese rostro, ese paisaje? Recurrir a la memoria, lo desconocido, el concubinato. Es el exilio, plagado de añoranza, de rabia, de humillada altanería y admiración inconfesable. Lejos de casa, ya no tengo casa. ¿Cuándo he estado mejor que lejos de casa? Vuelto a casa, ni los perros me conocen. ¿Cuál era, qué valía y —sobre todo—

dónde estaba el *verdadero* exilio? Preguntas que se formula el español mientras empieza a analizar el último exilio, desde la cárcel de dentro, desde el desierto de fuera, mientras empieza a prever el siguiente, pues siguen al acecho los salvadores de tumbas, los carniceros de almas, los oficiantes de espantos. En sus *Reflexiones sobre la duración del exilio,* Bertolt Brecht traza la contextura de un dilema tan viejo como el hombre, de perenne actualidad en una España cuya savia más fecunda suele llamarse anti España, cáncer librepensador, heces de la morería.

Ha tenido que ser un profesor norteamericano, Paul Ilie, buen conocedor de lo español, quien se haya atrevido a reflexionar con serenidad y lucidez sobre el pasado inmediato de este país, realizando una introspección que, a caballo entre la sociología y la crítica literaria, aspira a iluminar la condición material y espiritual del exilio español originado en la guerra que se inicia con el levantamiento fascista de 1936. *Literatura y exilio interior* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1981) constituye, en efecto, una aproximación valiosa a una problemática que excede el ámbito de los que se fueron, toda vez que aspira a demostrar que la realidad del exilio afectó —aunque de modo diferente— tanto a los españoles de la diáspora como a los del interior, llegando a producir el fenómeno singular de «una cultura en exilio de sí misma». El subtítulo de «Escritores y sociedad en la España franquista» indica a las claras que Ilie quiere enfocar el exilio español desde una perspectiva totalizadora, que no se limite a englobar a los cientos de miles de ciudadanos que lograron sustraerse al *glorioso movimiento salvador* mediante la huida.

La noción de «exilio interior» resulta, ciertamente, de utilidad indiscutible a la hora de intentar comprender la magnitud del desastre espiritual y cultural desatado como consecuencia de ese sueño de la razón que idearan inteligencias enfermas y ejecutaran otros en su propio provecho. No se trata de comparar los sufrimientos de quienes prosiguieron acaso la lucha en Francia o Estalingrado, con los de aquellos que hubieron de sorber el caldo amargo de la humillación y la derrota, por mucho que entre unos y otros haya circulado a veces la tentativa —tan mezquina como estéril— de repartir certificados de autenticidad y sufrimiento, como si España o lo español pudieran localizarse fácilmente, con la mera consulta del atlas. Porque la doliente cultura española, dispersa, diezmada, doblegada, no puede ser concentrada ni en un modelo ni en otro. Tan cierta es la tesis de Juan Larrea respecto a la transfusión espiritual al Nuevo Mundo por vía del holocausto republicano, como la noción de que en las cárceles y penales de la España de Franco sobrevivía el fuego sagrado de una cul-

tura que de siempre había familiarizado a sus mejores hombres con grilletes y barrotes. Séneca o Garcilaso, Fray Luis o el manco de Lepanto, Quevedo o Miguel Hernández, todos son tan españoles como aquel que renegó de lo más íntimo, la religión y la lengua, y hoy, con sonrisa burlona, nos contempla desde *The Oxford Book of English Verse*, ya con el nombre de Josep Blanco White.

Era inevitable que quien, como Ilie, se prestara a estudiar uno de los exilios más interesantes del siglo tuviera que dar con el modelo judío. Pero más que dar la razón a los propagandistas del mentado contubernio judeo-masónico, lo que se consigue así es iluminar el celo mesiánico con que diversos regímenes fascistas soñaron con eliminar de un solo tajo a cuanto representara «la diferencia». George Steiner, probablemente el crítico y ensayista más agudo y profundo con que cuenta esta vieja Europa, ha tratado en *In Bluebeard's Castle* de racionalizar la estupefacción que nos asalta ante este siglo XX, el más culto y bárbaro a la vez de cuantos tenemos noticia. Nunca antes pudo el hombre comprobar la infinita capacidad de coexistencia del saber y la crueldad, de la opresión y la riqueza. Basta para que se desmorone el ingenuo credo humanista considerar la refinada sensibilidad artística de muchos torturadores nazis, capaces de alternar la rutina del exterminio en la cámara de gas con la degustación complacida de una ópera o un soneto.

Ello debería ayudarnos a reflexionar. Es hora ya de desmitificar unos cuantos argumentos que, aunque hermosos, resultan irremediablemente falsos. Ilie, quien quizá se excede al concentrar en Juan Goytisolo algunos de los rasgos característicos del exilio interior español (por deliberada que sea la intención del autor de *Juan sin tierra* de encarnar en su famosa trilogía novelesca un paradigma emblemático y diferenciador), hace una importante aportación al reivindicar la condición de exiliados para una amplia mayoría del pueblo español, demandando con razón un tratamiento analógico para quienes mantuvieron viva, siquiera sea a jirones, la cultura española arrostrando tanto el dogal del presidio y la censura, como la vasta soledad del silencio en unas tierras extrañas. La segunda premisa que es necesario establecer gira en torno a la relación entre producción cultural y barbarie política.

Que el régimen franquista exterminó a más seres humanos después del 1 de abril de 1939 de los que cayeron en ambos frentes durante toda la contienda constituye un dato aterrador, pero totalmente insuficiente para atribuir a las víctimas del fascismo un papel cultural que, en cuanto tales, éstas no pueden tener. Es ya casi un tópico inveterado señalar que tras el advenimiento de la democracia en España no se

ha producido el renacimiento, la eclosión artística y literaria en la que muchos confiaban durante los últimos años de la dictadura. La correlación entre libertad política y florecimiento cultural no siempre es automática, y si la crisis general de la izquierda ya no permite vislumbrar con la misma claridad de antaño qué estrategias concretas son aptas para propulsar una política progresista, parece más obvio que nunca que el *dulce et utile* horaciano, como la noción sartreana del compromiso, representan maridajes ideales más teñidos de *wishful thinking* que de realismo empírico. Así las cosas, parece más fácil intentar realizar, como Ilie, el balance de lo que se ha perdido, tratar de describir la huella cavernosa del deterioro espiritual que se produjo como consecuencia de la guerra civil española, que formular no ya directrices que posibiliten un enriquecimiento futuro, sino meras predicciones de lo que habrá de traernos el mañana.

Cierro esta breve reseña con algunas observaciones críticas menores. Para el lector avisado es claro que el libro de Ilie fue originalmente concebido en inglés, y luego vertido sin demasiado cuidado al español. Sólo así se explican las numerosas incorrecciones, solecismos y calcos lingüísticos que es fácil encontrar en el texto, amén de algún que otro error de traducción evidente. En este sentido, y dado el indudable interés que tiene el trabajo de Paul Ilie, que se ve acompañado de una bien nutrida bibliografía, sería interesante que el libro pudiera llegar a publicarse en inglés, con lo cual, sin duda, ganaría en claridad y pulcritud expositivas.—*BERND DIETZ (Jardín del Sol, 76. TACORONTE [Tenerife]).*

«ESTUDIOS FILOSOFICOS», núm. 83, vol. XXX (1981), Valladolid, 194 págs.

Con ocasión del segundo centenario de la primera edición de la *Crítica de la razón pura,* la revista *Estudios Filosóficos* ha querido, en este número monográfico, esclarecer la figura del pensador ilustrado tanto en lo que se refiere a la época en que le tocó vivir como en la vigencia que para la nuestra tiene, al menos en lo que atañe al planteamiento de las cuestiones epistemológicas.

Como dice Octavio Paz, «la modernidad es una pasión crítica»; pues bien: «La actitud crítica, talante filosófico que la modernidad hizo suyo... alcanzó con Kant cotas difícilmente rebasables», afirma Sergio Rábade en el artículo que abre el número («Kant: perfiles de una actitud crítica»).

Kant se inserta en la corriente ilustrada, sin duda, pero en ella su posición es única: reconduce la crítica a la fuente misma de la crítica —*la razón*—, y esta empresa se convierte en un sistema crítico. Y si la crítica es, en sentido negativo, rechazo y denuncia de filosofías anteriores, tal efecto aparece más bien como consecuencia de su labor positiva y constructiva, al constituirse, como dice Heidegger, en «lo más positivo de lo positivo, la porción de aquello que debe ser puesto de antemano como lo determinante y lo decisivo en toda posición».

Kant lleva a término la secularización de una tradición crítica que arranca en Descartes —pensar *en* y *desde* la conciencia, no *en* y *desde* el ser—, al expurgar todo residuo de validación externa del conocer; reafirma el fenomenismo de Hume; muestra cómo la validez objetiva del conocer es una cuestión identificable con el conocimiento de su génesis; busca, en fin, en el terreno firme del conocimiento científico un modelo al que atenerse. Dentro de la herencia ilustrada, Kant —el hombre en quien sus contemporáneos vieron la encarnación de la emancipación a través del conocimiento— es quien realiza la *teoría crítica* de esa razón que constituyó su pasión. Para él, la ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad y se atreve a pensar por sí mismo.

Desde el punto de vista histórico la crítica de Kant reposa sobre dos supuestos operantes en la filosofía precedente: la desaparición del *ordo essentiarum* y la defensa del carácter no intuitivo del conocimiento, unido todo ello a una nueva valoración de la experiencia. En cuanto a la actitud crítica desde el punto de vista interno al sistema, los dos objetivos que se propone son la determinación de la capacidad de la razón y los límites de su uso.

El artículo de Rábade es un buen preámbulo a los estudios que siguen, aunque su limitación a los aspectos puramente gnoseológicos —centrales, desde luego, en la *Crítica de la razón pura*— no debe hacernos olvidar que el Kant ilustrado, el teórico de la moral autónoma y de la estética, el crítico de la religión, desborda con mucho aquella limitación y que su figura de ilustrado, así como su influencia posterior, debe más, en su conjunto, a estos últimos aspectos que a los propiamente gnoseológicos, tal como los concibe una concepción de la historia de la filosofía demasiado ensimismada.

El estudio de E. Chávarri, «Incursiones de la lógica en la crítica», se adentra en un campo poco frecuentado en los estudios kantianos: el de las repercusiones, reflejos e influencias de la lógica kantiana en la crítica de la razón pura. Comienza el autor estableciendo el «nuevo papel de la lógica frente al saber». Según Kant, la tiranía de las regu-

laridades rige todos los órdenes del saber; rige incluso nuestros poderes cognitivos: el entendimiento y la sensibilidad. La estética se ocupa de las reglas que operan en ésta; la lógica, de las que atañen a aquél.

De otra parte, hay códigos de reglas que rigen el recto pensar en determinados campos del saber: son las lógicas peculiares, que Kant denomina «organa». Por encima de ellas existen las lógicas generales, que orientan el pensar a secas; Kant destaca dos de éstas: la lógica general aplicada, que contiene las recetas para conducir el entendimiento a través de la intrincada selva de condiciones subjetivas del pensar. Kant la concibe como una «cathartsis». De otro lado, está la lógica general pura: su código de reglas trata de orientar el recto uso del entendimiento en la manipulación de conceptos, juicios y raciocinios de todo tipo, sin limitarse a contenidos particulares, purgada de principios psicológicos o antropológicos; sus preceptos enfocan los modos de enlazar conceptos, juicios y raciocinios basándose en la forma de los mismos. Es una ciencia construida enteramente *a priori,* que se impone como un «canon» del recto uso del entendimiento. Este «canon» se sitúa en la línea del saber, en general, y en la dimensión de un tipo particular de conocimientos denominado saber trascendental. En cuanto al saber en general, la lógica actúa como condición negativa de toda verdad, y es denominada por Kant lógica analítica. En cuanto que denuncia las pretensiones de transformar el canon en organon —como crítica de la apariencia— recibe el nombre de lógica dialéctica.

En cuanto al saber trascendental, la lógica tiene como cometido detectar el origen y la amplitud de determinadas formas *a priori:* los conceptos puros primitivos del entendimiento (categorías) —recibiendo entonces el nombre de analítica trascendental— y algunas ideas de la razón (dialéctica trascendental). Ambas constituyen la lógica trascendental. El autor pasa a continuación a repasar algunas «evocaciones» históricas que tal concepción de la lógica le sugiere, las incongruencias que se presentan en el mismo Kant en sus aplicaciones posteriores y, por fin, los reflejos que los planteamientos de Kant han tenido en los desarrollos posteriores.

Por lo que a Kant mismo se refiere, su concepción de la lógica es proyectada sobre el planteamiento del saber epistémico, identificado con un conjunto dado de juicios que debe reunir determinadas condiciones para constituir un verdadero saber. El autor destaca lo acertado del planteamiento en general y los puntos débiles (la aceptación del mito de la necesidad y el presupuesto de la perfección de los saberes matemático y físico); analiza seguidamente la historia del par *a priori-a posteriori* —desde Aristóteles hasta Husserl—, así como la no menos intrincada del par *analítico-sintético* hasta Quine y Hintikka. «El

resultado —dice el autor, no sin cierto regocijo irónico— es que muchos están aprendiendo a ser de nuevo empiristas o kantianos.»

Las partes más interesantes de este denso artículo —a veces el estilo expositivo, de tan comprimido, resulta telegráfico— son las que se refieren a la contribución de la lógica a la crítica del saber natural, por lo que toca a la determinación del origen y amplitud de las categorías, y la aportación de la lógica a la crítica del saber metafísico (el dominio de las ideas). El autor señala acertadamente lo que hay de arbitrario y limitado en tal empresa, tanto más si se la contempla a la luz de los posteriores desarrollos de la lógica.

Dada la escasez de estudios en este sentido, el trabajo resulta muy valioso; su único defecto radica, a nuestro juicio, en la excesiva concisión, como si al autor le faltara espacio para poder reflejar lo que se guarda en la manga. Pero ello no es óbice para que en el futuro lo que ahora se queda en meras insinuaciones o sugerencias pueda exponerlo, como esperamos, con mayor holgura.

El artículo de Javier de Lorenzo, «Matemático y crítica», parte de la sensación de incomodidad que le produce la lectura de la crítica desde un enfoque lo más estrictamente matemático posible: la ausencia, por no decir desconocimiento, de la matemática del siglo XVIII, con la única referencia a un hacer geométrico elemental; la impresión de existir tensiones interiores en la obra respecto al papel de la matemática y de la lógica para el conocimiento, etc.... Kant acepta como hecho la existencia de una ciencia de la razón especulativa: la matemática pura. Acepta como creencias la necesidad, universalidad, certeza de las proposiciones de dicha ciencia. Y, a partir de este hecho, pretende explicar las notas que predica. Estas son las principales limitaciones de que parte Kant, que condicionarán una buena parte de la obra. El autor repasa los desarrollos posteriores de la matemática —y los contemporáneos al mismo Kant— que minarán este concepto. Confiesa el autor: «... la solución kantiana de dar un fundamento, de explicitar la metafísica de la matemática, se me muestra tanto insatisfactoria como insuficiente. Y su insuficiencia se me muestra... en la obsesión de hallar unos límites a la razón, al conocimiento, que sólo puede referirse al fenómeno, no a la cosa en sí, por lo cual lo que no puede ser objeto de la intuición sensible queda fuera de su alcance. Por otro lado, el uso de la razón matemática queda restringido a un mero uso instrumental, porque según Kant no les incumbe a los matemáticos más que servirse de su constructivismo, perteneciendo al filósofo el dictar los fines de dicho uso, así como averiguar los límites del mismo». Por otra parte, «la posición kantiana de separar radicalmente el conocimiento de lo que pueda ser pensado, de lo conceptual sin objeto, es una sepa-

ración dogmática... Enlaza con lo anterior la negativa kantiana a una auténtica creación cognoscitiva por parte del sujeto».

De una manera general, y siguiendo los desarrollos posteriores de la matemática, es preciso decir que existe la posibilidad del pensar, constructivo y operatorio, y no únicamente perceptivo, como se ve en el formalismo hilbertiano y su criterio de consistencia para la admisión de entidades antiperceptivas, o posteriormente, al abandonar incluso ese criterio por el de no contradicción para la existencia matemática (escuela Bourbaki). «Quiero decir, aceptando que la matemática se apoya en un constructivismo operatorio independiente de los objetos a los cuales se refiere, por lo que le es indiferente que los mismos sean fenómenos o cosas en sí, que sean meros actos o realidades externas.»

Insuficiencia kantiana debida a la inevitable sujeción por parte del autor de la crítica de la razón pura a la ciencia de su tiempo, que será ampliada por A. Pérez de Laborda al concepto newtoniano de espacio en «La ciencia de Newton en la crítica de Kant», temática esta última sobre la que Popper ha vuelto una y otra vez.

El número se cierra con un ponderado estudio de J. M. Artola sobre las relaciones entre limitación y trascendencia del conocimiento en la filosofía de Kant. Más allá del maniqueísmo al uso en las interpretaciones kantianas: razón pura-razón práctica y sus posibilidades cognoscitivas, Artola establece, fundándose en temas menos socorridos de la obra kantiana, como es el de la analogía, un punto de vista más comprensivo que abre el conocimiento a una posible trascendencia. «Como es ya conocido, el moralismo kantiano se basa en una autonomía de la razón práctica, pero esta razón —al nivel humano— no garantiza la unidad de la naturaleza con la libertad. Otra razón, más elevada, es quién podría unificar ambos mundos. Es rasgo característico de Kant una decidida afirmación de esta unidad, en virtud de la dinámica misma de la actividad moral. El destino humano no se frustra... por la imposibilidad de un ascenso teórico a lo suprasensible, ni la contradicción entre la inclinación natural a la metafísica, y su fracaso provoca un pesimismo sustancial... La vida moral nos lleva más allá de la división entre naturaleza y libertad y nos coloca ante lo absolutamente incondicionado. Gracias a esta 'donación' de la ley moral, el hombre viene a tener no una intuición intelectual, pero sí un 'faktum' racional, que presupone unos objetos que nos vienen así dados junto a la ley... Esta manifestación factual de lo inteligible no está objetivada y el conocimiento analógico, antes expuesto, es un procedimiento para lograr una peculiar forma de objetividad y determinación».

Este número de *Estudios filosóficos* significa un muy digno homenaje a una obra capital de la historia de la filosofía, y viene a corrobo-

rar la excelente línea adoptada hace ya años por esta revista de estar atenta tanto al ayer como al hoy más inmediato en lo que a temas filosóficos se refiere, sensible a la variedad y a la diversidad, lejos del dogmatismo o de la monocordia, que degenera siempre en escolasticismos. *MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. Pozuelo. MADRID-23).*

## DOS REVISTAS MEXICANAS

La Editorial Fondo de Cultura Económica advierte que su objetivo es «poner nuevamente en circulación, en ediciones facsimilares, las principales revistas literarias aparecidas en México en la primera mitad del siglo XX».

En el presente volumen —de más de 500 páginas— entrega al público las reproducciones de las revistas *Arte* (1907-1909) y *Argos* (1912), ambas fundadas y dirigidas por el poeta mexicano Enrique González Martínez. Las revistas literarias o culturales, en general, son expresión o vehículo de una generación intelectual. Son su carta de presentación y obran como su motivo aglutinador. Así, *Martín Fierro,* en la Argentina, nuclea a los escritores, que tendrán por capitán a Jorge Luis Borges, representando a un cónclave de avanzada y cultista, que se estabilizará en una publicación de mayor permanencia: *Sur;* la *Revista de Occidente,* promovida por José Ortega y Gasset, expresaría el pensamiento no sólo de una generación de intelectuales, sino el de una España que buscaba ponerse a tono con las ideas que inquietaban a la *intelligentsia* europea más allá de los Pirineos.

No ocurre así con las revistas que glosamos. Por lo menos, no medularmente. *Arte* es un producto provinciano, pero que rebasa la circunstancia geográfica y cultural en que vio la luz. Se edita en una localidad llamada Mocorito, del Estado de Sinaloa, pero intenta saltar este patio e iluminar a la literatura nacional mexicana y ponerla en relación con las letras extranjeras. Proyecto ambicioso, sin duda, pero que en cierta medida y a pesar de sus limitaciones, *Arte* logra cumplir.

Es, ante todo, una publicación modernista. Aunque su director declarará más tarde que «el ambiente modernista de la poesía mexicana de entonces conturbó mi espíritu profundamente y despertó en mí un ansia de renovación» [1], lo cierto es que aún no había podido

[1] ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: *El hombre y el búho. El misterio de una vocación,* Ed. Cuadernos Americanos, México, 1944.

«torcerle el cuello al cisne» y el aire que se respira en las páginas de *Arte* huele a simbolismo y a parnasianismo francés trasladado al español por el imponente nicaragüense. El resplandor de Rubén Darío inunda la revista. La reproducción, en la segunda entrega (agosto de 1907), de «Era un aire suave...», podría tomarse por una sustentación de principios. Modernistas fueron todos los poetas que respaldaron a González Martínez en su modesta empresa editorial: Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Asunción Silva, Francisco Villaespesa, Leopoldo Ramos, Ricardo Jaimes Freyre... La profesión de fe avala igualmente su adscripción al modernismo: «Hay dos mundos, el de los artistas y el de los otros», repiten con Edmundo Goncourt. Y también suscriben esta ejecutoria: «Seamos los sacerdotes de la belleza y preocupémonos de ella sobre todo».

El propio González Martínez, no obstante lo proclamado anteriormente, no puede hurtarse al avasallante influjo modernista, y los «bloques de obsidiana», las «ninfas» y «Frinea» que marcan su poesía de entonces revelan una innegable procedencia del arsenal rubeniano. Aun sus consejas transparentan el mismo patrón: «Enciérrate en los muros del arte», «que sea la belleza tu coraje y tu escudo».

Obstinadamente golpean el peligroso cerco provinciano, y así traducen para *Arte* trabajos de Giovanni Papini, entonces «joven escritor italiano que está llamando poderosamente la atención en su patria por su prosa», insertan relatos de Máximo Gorki, de Pío Baroja, de Catulle Mendes, a los cuales dedican notas muy bien elaboradas, que, aunque sin firma, seguramente se deben a González Martínez y a Sixto Osuna, subdirector de la revista. Manuel Machado figura entre los poetas españoles de colaboración más asidua. De Antonio Machado destacan el muy bello poema «Recuerdo infantil», tal vez como una muestra lírica antípoda del modernismo, donde la sencillez y la sinceridad reemplazan lo ficticio y ampuloso.

Muchos años después, González Martínez habría de enorgullecerse del comentario elogioso, «sin exageraciones ni aspavientos», que tuvo la revista para la novela *María Luisa,* cuando su autor, Mariano Azuela, era un escritor absolutamente desconocido, que había publicado aquella obra costeándola con su propio dinero. No lo dice, pero se sienten un poco los descubridores del famoso novelista mexicano.

Por supuesto, González Martínez funda la revista sobre todo para dar a conocer su producción literaria. En un país tan huérfano de publicaciones como debía serlo México en aquel momento, esto no es criticable. González Martínez, Sixto Osuna y José Sabás de la Mora —los tres aliados en la aventura literaria sinaloense— aprovechan *Arte* para

divulgar sus escritos. No debe causar asombro que González Martínez lo confiese abiertamente: «Lo principal de ésta (la revista) eran los originales nuestros. Sixto publicó cuentos y versos; De la Mora, relatos breves; yo, como Sixto, poemas y novelas cortas, y los tres, notas de crítica sobre libros que llegaban en más cantidad que calidad.»

Realmente, a esta distancia temporal admira que una revista como *Arte* haya podido germinar en el suelo de una población denominada Mocorito, del Estado de Sinaloa. Y que lograse vivir dos años es toda una hazaña.

La otra revista que conjuga el volumen, *Argos*, es sin duda hija del momento en que nació: comienzos del año 1912, la revolución mexicana en su primera etapa: el gobierno maderista. *Argos* tiene un sello más citadino y aun cosmopolita. En primer lugar, está plagada de anuncios —cosa que no ocurría en *Arte*—, desde una marca de cigarrillos hasta la curación de enfermedades venéreas, pasando por reclamos de sastrerías, restaurantes y la plaza de toros.

La revista busca ser un eco de los acontecimientos del día, y así se define como un «*magazine* de actualidades políticas, sociales, artísticas, etc.». En cierta manera conforma un periódico semanal. El instante es político, y por ello *Argos* pone el acento sobre este tema. La serenidad, o si se quiere languidez, de *Arte* ha quedado atrás, y la actual publicación de González Martín responde al dinamismo o agresividad de los tiempos que corren. Empero, González Martínez no olvida que es un escritor, un poeta, y en la presentación de la revista consigna que *Argos* «viene a llenar la necesidad, cada día mayor, de la existencia de un periódico donde aparezcan las producciones del ya numeroso y pujante grupo intelectual...» Este grupo intelectual era principalmente el del Ateneo. Y precisamente una de las mayores atracciones de la revista son las firmas que semanalmente calzan los trabajos culturales: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Julio Torri... El mismo González Martínez aporta sus creaciones artísticas, aunque ya no con la asiduidad de su estancia sinaloense. En el terreno literario internacional la revista ofrece novedades sin duda llamativas, como un poema inédito de Gabriel d'Annunzio o un excelente ensayo de Camille Mauclair sobre Marinetti y el futurismo italiano, quizá el primero que sobre este movimiento estético-político se publicó en América.

Mas, como se ha dicho, *Argos* es una revista de signo político. Y dentro de la bulliciosa política mexicana de entonces, abiertamente antimaderista. Desde su primer número ataca al recién estrenado gobierno democrático que sucede a la dictadura de Porfirio Díaz. El pro-

blema de la libertad de prensa es la brecha por donde se filtra la crítica más acerba contra el apóstol del civilismo. El historiador Carlos Pereyra, destituido de su cargo de embajador de México en Washington por el gobierno revolucionario, acusa a Madero de fariseísmo. Escribe que «... el que se ha erguido reclamando libertades mientras está en la oposición, las restringe amparándose en consideraciones de orden público cuando tiene una posición que defender».

Mucho se habría de arrepentir González Martínez de estas agresiones al régimen civilista de Francisco I. Madero, ya que inconscientemente —junto con el resto de la prensa mexicana calificada de «amarilla»— contribuiría al cuartelazo de Victoriano Huerta, que desataría el conflicto armado de la revolución mexicana y que costaría al país un millón de muertos. En su libro *La apacible locura,* publicado en 1951, aún se lamenta de que «cien días de grave culpa no han podido borrarse con cuarenta años de sincera contrición».

La vida de *Argos* fue breve, mucho más breve que la de *Arte.* Sólo se extendió a un mes (del 5 de enero al 10 de febrero de 1912), pero aparte de la virulencia política que la caracterizó —quizá, en el fondo, eso no sea sino lo anecdótico—, vale como expresión de la cultura, tanto la de la nación azteca como la mundial. Repetimos que González Martínez es ante todo un intelectual —el poeta mexicano más importante de ese momento, el abanderado de la reacción antimodernista—, y por encima de sus ligerezas, de intentar convertir a *Argos* en una publicación popular, haciendo concesiones como la de incluir una sección del tipo de *Fémina,* absolutamente frívola, queda y se recoge para la posteridad por ilustrar un momento apasionante de la historia de México y por su irrevocable vocación de cultura, del imperecedero espíritu universal de la cultura.—*CESAR LEANTE (Hostal Cantábrico. Cruz, 5. MADRID).*

## ENTRELINEAS

MANUEL MUJICA LAINEZ: *El escarabajo,* Plaza y Janés, Barcelona, 1982, 383 págs.

La obra de Mujica Laínez admite ser clasificada en períodos que coinciden con modalidades. Hay sus libros iniciales *(Don Galaz de Buenos Aires, Glosas castellanas),* su período porteñista *(Misteriosa Buenos Aires, Aquí vivieron, Los ídolos, La casa, Los viajeros, Invitados en*

*El Paraíso)*, una época historicista y cosmopolita *(Bomarzo, El unicornio, El laberinto, De milagros y melancolías, Crónicas reales)* y un retorno al mundo de la *café society* argentina en *Cecil, Sergio, Los cisnes* y *El gran teatro. El escarabajo* juega como síntesis de toda la obra, sea porque toca las atmósferas y tiempos recorridos, sea porque hace protagonizar el relato a uno de los agentes constantes de Mujica: la obra de arte.

Estética, inmortalidad, sexo y sacralidad van unidos en este eje temático. La obra estética ha sido sagrada y es, al tiempo, un ensayo del hombre por inmortalizar lo que ama y lo que teme, ambos efímeros. El sexo es la guía de lo estético, pues el amante se siente impulsado hacia el amado, en tanto éste representa un paradigma de armonía que merece la inmortalización en la obra de arte. Esta retiene, una vez desacralizada, cierta aureola que dispersa en su derredor unas cautelas, unas lejanías que la tornan inaccesible y, como resultado, misteriosa.

Abundan en Mujica los objetos, los objetos descritos con morosidad y por medio de otros objetos, éstos verbales, que son las cadencias, los ecos, las repeticiones, las rimas deliberadas, las correspondencias y oposiciones de su prosa, detrás de la cual late el poeta del *Canto a Buenos Aires* y de los traducidos sonetos shakesperianos, los alejandrinos de Racine y las réplicas de Marivaux.

Estos objetos forman, en torno al hombre, su morada terrestre, una muralla confortable y suntuosa que hace placentera la vida, pero que la señala, al tiempo, como algo pasajero y provisorio. Los objetos estarán allí cuando el hombre haya pasado y la plácida permanencia en ellos es alquiler, no propiedad. De pronto, la tenue seda del tapizado se rasga y se advierte el espacio infinito donde, bellas o monstruosas, pero ciertamente confusas, aparecen las sombras de los dioses.

En este juego de permanencia y transitoriedad se instala la constante ironía de Mujica, o sea la que consiste, según la fórmula de Thomas Mann, en considerar lo propio como si fuese ajeno. Lo que se ama se adhiere al amante, pero el tiempo todo lo separa y, según reflexiona nuestro escarabajo, amar es, entonces, añorar. El viaje de la vida es un viaje de adiós a las cosas queridas, a los seres preferidos según las misteriosas certezas del corazón y los sentidos.

El escarabajo en cuestión, que narra la novela, reúne las notas apuntadas sobre el objeto estético: ha sido sagrado (joya funeraria en el culto egipcio de los muertos), pero unos ladrones lo roban y lo lanzan al mercado, o sea que lo profanizan, lo convierten en cosa artística laica. Pero como tocar lo sagrado es tabú, se liberan las fuerzas siniestras que todo talismán encierra y así se tejen las historias, variablemente desdichadas y esplendorosas, de sus poseedores, desde la escena

ateniense de tiempos aristofanescos hasta la reyerta de una vieja dama inglesa con su gigoló italiano.

La reina Nefertari, Julio César, cortesanos de Bizancio y Florencia, enanos velazqueños, napolitanos del rococó, Robert de Montesquiou y Sarah Bernhardt, aparte de incontables voces de la fantasía histórica, movilizan una vasta y bien incorporada cultura, tanto como para, desde el fondo de su pertenencia, jugar, de nuevo, a la extrañeza que redunda en ironía. El viaje del escarabajo enjoyado a través del tiempo y del espacio sirve para subrayar su carácter de permanente ante la efímera existencia de los hombres y las civilizaciones. Las ansiedades, glorias, mezquindades y tonterías de la gente parecen existir, solamente, para que un artista, en un bello rapto de inteligencia, fije las formas huidizas en la permanencia de la obra. La joya, rescatada del fondo del mar, termina colaborando en la redacción de la novela, desde la mano del escritor que escucha y transcribe sus relatos.

Hay en Mujica un narrador en el sentido más entrañable de la palabra: en el de contador de historias bizarras y lejanas, que reúne a la tribu en torno a la hoguera nocturna o hechiza a la concurrencia de un salón victoriano. Condenados a entretenernos con estos cuentos para disipar el horror, la tristeza o el mero tedio de la vida, el arte nos promete eternizarnos y embellecernos para siempre en una amena selva de palabras. Hay también en Mujica un moroso decorador barroco, amante de la pompa y de la voluta. Y hay, sosteniendo toda su obra, una coherencia y una peculiaridad cultural que la hace reconocible en cualquiera de sus libros. Los mismos rasgos que sirven a sus admiradores son útiles a sus detractores, pero no pueden desgajarse. Mujica se toma o se deja, tal cual es, sin desmontar ninguna de sus piezas.

*El escarabajo* parece, constructivamente, la más ambiciosa de las últimas novelas del autor. Sus seguidores encontrarán, gustosos, todos los elementos que nos suele proponer el inventor de Bomarzo, teñidos ahora de una serena y amable melancolía, la que envuelve el viaje de vivir en sus altos y últimos tramos.—*B. M.*

ANGEL PARIENTE: *Antología de la poesía culterana,* Júcar, Madrid, 1981, 241 págs.

La poesía culterana, que domina el siglo XVII español, ha sido maltratada en silencio por los historiadores y antólogos de los dos centenios sucesivos, a partir de las consideraciones neoclásicas, que postulaban

su carácter monstruoso e inarmónico, irracional y caprichoso: feo, en suma.

Pariente explica sus razones para entender el fenómeno del hermetismo culterano, respuesta a un momento de decadencia imperial, corrupción y represión. El gusto por lo decorativo, el exceso de disimulo, son modos de eludir el poder represor y de escapar a un tiempo de pequeñeces y fealdades cotidianas.

Culterano se parece a luterano e involucra una doble marginación despectiva: ser herético en lo religioso y extranjerizante en lo estético, «en un momento en el que España pierde el impulso expansivo y se encierra en sí misma con enfermiza sensibilidad a fundadas o supuestas amenazas exteriores» (p. 17).

Esta antología introductoria no es, pues, simplemente, una selección de piezas y autores comprometidos con una definición estética en que lo adjetivo pasa a ser central (y, por lo mismo, deja de adjetivar). Es, además, un documento sobre la historia social y cultural de España.

La veintena de autores escogidos, a partir del inevitable Góngora, no son todos los posibles, como advierte el antólogo, explicando los límites que impone la extensión del libro. Interesa ver que, al lado de españoles como Juan de Jáuregui y Gabriel Bocángel, se alinean algún portugués bilingüe o castellanizado (Francisco Manuel de Melo) y la americana sor Juana Inés de la Cruz.

Aparte de su uso didáctico, el libro es una propuesta deleitosa para quienes gustan de que la rosa sea experiencia de nácar, respuesta de coral, lechuguilla abierta de rubíes, flor de luz.—*B. M.*

CARLOS MENESES y SILVIA CARRETERO: *Jorge Guillén*, Júcar, Madrid, 1981; 224 págs.

La vasta bibliografía sobre Jorge Guillén, detallada al fin de este libro, vuelve riesgosa toda aproximación crítica al poeta, acerca del cual tanto se ha dicho en la irrenunciable precisión del papel escrito. El propósito de los autores no es la persecución de la novedad, sino brindar una introducción a la obra de Guillén y una muestra antológica de sus versos.

Para ello se valen de recuerdos personales, de una prolija biografía y de un examen de la obra guilleniana, enfocada como una sucesión de épocas, de las cuales una está ocupada por la larga redacción, corrección y ampliación de *Cántico,* que se extiende durante unos cuarenta años.

La poesía de Guillén, dejando de lado valoraciones oscilantes, destaca entre las de su coetáneos por un distanciamiento reflexivo ante la materia tratada y un punto de partida en el silencio, que se apartan del neorromanticismo del «exceso afectivo», al uso entre los novecentistas, así como de la celebración prosódica del idioma, común entre ciertos autores del 27. Es él quien mejor encarna la poesía llamada intelectual, pero que, al encarnarse, como queda dicho, se corporiza.

Estas características se advierten en la antología, así como la evolución del estilo al pasarse a *Clamor* y *Aire nuestro,* para culminar en piezas inéditas del laborioso, aunque anciano, poeta de *Final.* El lector y los autores pueden cuestionarse este carácter final de una obra rigurosa y extendida, con morosidad, a lo largo de un generoso medio siglo. Acaso la relectura de la antología libere unas encerradas respuestas. *B. M.*

THORPE RUNNING: *Borges' ultraist movement and its poets,* International Book Publishers, Michigan, 1981; 194 págs.

El paso de Borges por la vanguardia es una experiencia sin excesivas secuelas. Su forma peculiar es, dominantemente, neoclásica, y él es más un poeta del relato y del ensayo breve que del poema. No obstante, no carece de interés abordar su incursión en el movimiento ultraísta, originario de España, aunque con antecedentes en el creacionismo del chileno Vicente Huidobro. Los ultraístas, más que una tendencia, eran un haz de ellas, vinculadas sólo por la deliberación de ir *ultra* todo, o sea más allá de cualquier estatuto literario conocido.

Futurismo, poesía visual, apoyo a la música de vanguardia y al cubismo se mezclan en los propósitos del ultraísmo peninsular y de su casera (*sic* Borges) prolongación porteña en las revistas *Proa* y *Martín Fierro.*

Running hace una prolija revisión del tema central (Borges como poeta ultraísta), desprendiendo de él un doble panorama del movimiento (español y rioplatense) y la consideración de autores que, si bien entroncaron con la tendencia en sus orígenes, luego tomaron sendas personales: Eduardo González Lanuza y Norah Lange (los ultraístas más caracterizados), Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal (eclécticos), los inclasificables Ricardo Molinari y Oliverio Girondo, así como la obra precursora de Ricardo Güiraldes, contemporánea de la de Huidobro.

Una bibliografía y un aparato condigno de notas completan el exhaustivo trabajo del profesor Running.—*B. M.*

SANDOR FERENCZI: *Psicoanálisis,* prólogo de Michael Balint, traducción de Francisco Javier Aguirre, tres tomos de 296, 462 y 524 páginas. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

Ferenczi (1873-1933) fue uno de los discípulos favoritos de Freud, si por tal se entiende que éste lo tuvo de paciente y fantaseó ser su suegro, aparte de que el húngaro tomó las tesis fundamentales de aquella ciencia en formación (que luego sería un mero y vastísimo campo de saber, aunque no una ciencia en el sentido clásico y sistemático de la palabra) y las desarrolló sobre los temas favoritos de su práctica terapéutica: la sexualidad, la clasificación de las neurosis, el esquema de desarrollo del sujeto respecto al ego.

Los textos de Ferenczi son, en general, artículos breves o estudios de mediana extensión, debidos al requerimiento de salas de conferencias y periódicos de la especialidad. Para ello hay que tener en cuenta que fue el primer profesor de psicoanálisis del mundo, y ello ocurrió en Hungría, durante la revolución de 1918, cuando Europa podía creer que la posguerra cumpliría con las fantasías revolucionarias del siglo XIX: socialismo, vanguardia, psicoanálisis.

De los textos sistemáticos, tal vez el más largo y consistente, así como el más conocido, sea *Thalassa, ensayo sobre la teoría de la genitalidad* (1924), que se incluye en el tomo tercero de la edición aquí comentada. Es, seguramente, su aporte más perdurable al psicoanálisis. Inquietado por la posibilidad de que la biología desmintiera las afirmaciones psicoanalíticas de Freud sobre la sexualidad, Ferenczi trató de compaginar ambos niveles, llegando al concepto de *anfimixia:* la actividad sexual es no sólo la movilización del aparato genital, sino también de componentes uretrales y anales, que se sintetizan en el orgasmo. Este enfoque saca la vida sexual orgánica de los marcos tradicionales, vigentes aún para ciertos momentos freudianos, del sexo como actividad reproductora sometida al principio de realidad, o sea a un aparato de valores utilitarios.

El coito es, para Ferenczi, una movilización de todas las energías físicas y anímicas y una reproducción, breve y en pequeña escala, de la historia del sujeto que ama y de la especie que se ama a través del sujeto. Por otra parte, el ideal del placer es un retorno al útero materno, y la fusión de las identidades durante el orgasmo evoca el placer

de ser uno y lo mismo con el cuerpo de la madre. El placer coital es prenatal y mortal, postula una identidad distendida entre la posición fetal, la unión de los cuerpos y el descanso de la muerte.

Hacer el amor es, por otra parte, una lucha entre impulsos de conservación y de entrega, que se concretan en la disposición de la esperma: un impulso que diríamos paternal o genesíaco empuja a dar y un impulso retentivo o materno empuja a no perder. Tras la pequeña muerte del coito, que aporta la serenidad nirvanática de la muerte, hay la angustia del renacimiento, del nuevo enfrentamiento con el mundo, de la desprotección por pérdida de la protección maternal y recuperación de la identidad individual. En el acto sexual se repite la escena fundante de esa identidad: la explosión catastrófica de nacer, de ser escindido, de ser arrojado a un mundo exterior y ajeno.

El orgasmo se parece, sobre todo, al sueño, en tanto éste realiza la fantasía de retorno al útero, y es también esa porción importantísima de la vida en que el sujeto regresa a la unión anterior al nacimiento, o sea esa mitad de la existencia en que somos nonatos.

Esta teoría sexual importa, además, en tanto sexualiza toda la vida psíquica, y este es un aporte no menos importante del psicoanálisis a la antropología: señalar al hombre como un ser sexual (no meramente sexuado) en todos los aspectos de su vida, lo cual implica una redefinición mutua: de la vida en general y del sexo en sí mismo.

Pero no menores son las paradojas que Freud y sus alumnos plantean a los demás y a sí mismos con estas aproximaciones thalásicas al orgasmo. Si lo que se busca en la unión sexual es la regresión al útero, ir es volver, y la maduración del sujeto en su relación con el otro que lo limita o le abre el ancho espacio del adualismo (lo contrario del dualismo) primitivo ya no es un simple camino de ida, como parecería plantearlo una teoría etapista y genética de la personalidad, autorizada por cierto psicoanálisis. Las metas de llegada del sujeto serían una recuperación del punto de partida, y acabar sería empezar, así como morir es renacer.

Pero no termina aquí la contribución ferencziana a la palabra del padre que lo autoriza (Freud). Ante todo, cabe recordar que sus trabajos corresponden a la época de elaboración del psicoanálisis y que no llegan a superponerse con el último período de la obra freudiana, aunque hay esbozos que conducen a ella. Es la época de las discusiones de escuela, y en éstas, Ferenczi, como no podría ser de otro modo, toma partido por Freud contra Adler y Jung, sobremanera contra los intentos de ellos de desexualizar la teoría psicoanalítica e imponerle un finalismo «inmaterial» de sesgo místico. Jung, sobre todo, quiere recuperar a Freud para provecho de Schopenhauer y del irracionalismo ro-

mántico, quitando a la nueva ciencia su poder de avanzar contradiciéndose y explicando —o tratando de explicar— sus contradicciones.

La más importante, desde cierto punto de vista, es la que se plantea entre el esquema de desarrollo del sujeto, de la niñez a la madurez, y la libertad de los impulsos, a cuyo reconocimiento y desarrollo contribuye cierto psicoanálisis.

Es sabido que el esquema evolutivo puede plantearse como un conflicto entre el principio de realidad, simbolizado en el Superyó o modelo de identificación exterior, y el principio del placer, que constituyen los impulsos del Ello. La batalla ocurre en el Ego, o sea en el espacio abstracto donde el sujeto se constituirá como tal, como aparato reconocible por los demás en el mundo de la «realidad».

Madurar y desarrollarse es ir aceptando el principio de realidad, introyectándolo en el Ego y limitando las infinitas posibilidades de los impulsos al instalarse el sujeto en el mundo exterior. Es aprender a conocer los límites del sujeto, en tanto éstos son los que resultan aceptables para los demás.

Ahora bien: ¿de qué lado cae el psicoanálisis? ¿Del lado del principio de realidad, o sea de la autoridad? ¿Del lado del placer, o sea de la libertad, ayudando al sujeto a saber lo que realmente quiere su querer, reconociendo sus impulsos?

Hay psicoanálisis para todos los gustos, y Ferenczi no toma partido, precisamente, por la autoridad, aunque es su constante tentación, a partir de un modelo abstracto de madurez sexual que consiste en llegar a usar correctamente de las potencias genitales, o sea poniéndolas al servicio de la reproducción. Junto a esto, el Ferenczi liberal se inclina a que el terapeuta aporte elementos de concientización, pero no elementos de normativización, a la vida psíquica del paciente:

> Una técnica analítica correcta debe incluso esforzarse por hacer al paciente lo suficientemente independiente para que no tenga que recibir órdenes de nadie, ni siquiera de su médico.

Sería imposible repasar con cierta extensión la cantidad de temas que inquietan a nuestro autor, todos ellos «salvados» del dogmatismo gracias a una constante (si se quiere, positivista, en el buen sentido de la palabra, freudiana y charcotiana) confianza en la práctica, en el caso, en la capacidad de respuesta e interacción de lo peculiar ante lo general.

Estos temas sirven, por enésima vez, para valorizar el aporte del psicoanálisis a la antropología y a la crítica de la cultura, sin contar con lo hecho en el concreto terreno de la terapia. Que la mujer tiene impulsos sexuales; que el impulso es radicalmente bisexual; que lo

normal no es cualitativa sino cuantitativamente diverso de lo patológico; que todas las neurosis tienen un origen sexual y consisten en una desintegración del sexo en el Ego; que el erotismo es un autoerotismo variablemente sintetizado en la relación sexual; que todo acto sexual erige el espejo de Narciso; que la cultura es por definición neurótica y neurotizante; que la educación refuerza esta estructura y la lleva hasta el derecho penal; que el psicoanálisis es un embrión de ciencia y no un sistema... ¿no son parte de las preocupaciones fundamentales de la mentalidad occidental en lo que va del siglo?

Y si la crisis del sistema es, por una parte, el reconocimiento de una nueva e imprescindible epistemología, es un alerta constante contra quienes quieren reintegrar el psicoanálisis a la servidumbre de la vieja psiquiatría, o sea a las oficinas del poder que castiga la anormalidad no sólo como enfermedad, sino como delito, cuando no como pecado. Repitamos a Ferenczi:

> Los sistemas filosóficos no son más que productos de la impaciencia, de la incapacidad para soportar incertidumbres reales; la formación de sistemas es un recurso para dominar las dudas; con un toque de varita mágica aporta la paz al filósofo y lo dispensa de la obligación de hacer tentativas tímidas e inquietantes.

Casuístico, fragmentario, interrogante o teorizante, Ferenczi no es sólo un documento sobre la historia intelectual de estos decenios, sino un modelo de trabajo en ciertos campos desbrozados o descubiertos por Freud. Por lo tanto, una provincia inexcusable en el viaje por la modernidad. Aun en sus excesos psicologistas (poner en la base de toda la realidad el conflicto entre placer y realidad, sin considerar que la realidad es una estructura independiente y anterior al placer), aún en sus titubeos, su aporte tiene la probidad del buen trabajador del caso y de la mentalidad que intenta liberarse de oscuridades, atravesándolas. Y esa recuperación de lo secularmente desdeñado o condenado sin tocar por la cultura es una de las grandiosas empresas antropológicas de hoy y se sigue llamando psicoanálisis.—*B. M.*

JUAN CARLOS PIZARRO: *Significado del psicoanálisis,* Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1982; 278 págs.

Al cabo de una larga experiencia terapéutica y docente, Pizarro, antiguo profesor de Buenos Aires y La Plata, reúne cuatro trabajos en este libro, reelaborando parcialmente algunas aproximaciones anteriores y sintetizando sus investigaciones en la cátedra y en la consulta.

A pesar de la diversidad temática, algunas inquietudes comunes vinculan los ensayos en torno al intento de sintetizar los aportes de Freud con algunas categorías del materialismo histórico, singularmente, la teoría de la ideología y la estratificación social de clases con intereses y mentalidades opuestas. Para ello, Pizarro hace consciente el hecho de que el psicoanálisis resulta un producto de cierta burguesía intelectual consumido por otros individuos de la burguesía, lo que limita sus posibilidades de operar sobre la sociedad y condiciona ideológicamente sus elaboraciones. De ahí la necesidad de psicoanalizar socialmente el psicoanálisis y de relativizar históricamente sus categorías, sean libidinales o simbólicas.

El primer ensayo, *Una ciencia finisecular,* intenta una epistemología del freudismo, partiendo de la aceptación de dos eventos: la escasa formación filosófica del maestro vienés (confesa, como se sabe) y su impregnación positivista. Freud hacía filosofía sin saberlo, como Comte, pero también sin temerlo. Por ello, Pizarro se permite definir la indeliberada filosofía de Freud como metafísica e idealista, a la vez que propone una lectura desde otras perspectivas, haciendo del freudismo un discurso abierto. La ciencia no basta para resolver los problemas fundamentales de los hombres, que necesitan seguir filosofando acerca de ellos y dándose respuestas ideológicas a las grandes preguntas, como Comte y Freud, que generaron una nueva religión a partir de la irreligiosidad y un idealismo a partir del materialismo biologista.

El segundo ensayo se encuadra en la psicología evolutiva y apunta a redefinir la importancia de la adolescencia, descuidada por el psicoanálisis en favor de la infancia. Pizarro propone colocar la adolescencia en el centro de la crisis de integración del ego en el principio de realidad, para lo cual es preciso desmontar el mito romántico y sprangeriano acerca del adolescente y hacerse cargo de que es la sociedad, sobre todo en las clases media y alta, la que «adolescentiza» a cierta edad de la vida.

En *La vida psíquica,* tercer ensayo de la serie, Pizarro vuelve al tema de la evolución del psiquismo infantil, conforme a los esquemas de Piaget y al caso freudiano de Hans, para llegar a la conclusión de que el psicoanálisis institucional, si bien devela algunos símbolos de la libido, en cambio enmascara otros, de tipo social, como el dinero y la organización del poder en la familia. También cuestiona la autoridad del psicoanalista como la plantea Freud en *El Hombre de los Lobos;* describe unos casos de cosificación en las relaciones humanas y la intervención de la dialéctica amo-esclavo, según la página de Hegel, desdeñada por el psicoanálisis clásico.

En la última entrega, Pizarro yuxtapone los ejemplos de Orestes y

Hamlet, a la luz del Edipo, con otros, tomados de su historial clínico, para observar cómo en los problemas sexuales y afectivos de los pacientes aparecen consideraciones sociales, si se saben leer con el código adecuado. También hace una interpretación sociológica acerca del auge del psicoanálisis en la Argentina a partir de 1940.

El texto se lee con la fluidez que exigiría un profano, sin perder por ello rigor técnico, lo cual es infrecuente en estos tiempos de retorno a los lenguajes herméticos con que se cubren los sacerdotes y los poderosos del saber. Por otra parte, la integración de categorías ya descrita llega a felices hallazgos, superando la dicotomía usual entre freudismo y psicología social de cuño behaviorista.—*B. M.*

ANONIMO: *Relatos de un peregrino ruso,* edición completa preparada por Jordi Quingles, Taurus, Madrid, 1982; 187 págs.

Estos relatos, anónimos en su fuente, aunque transcritos con interpolaciones de erudición religiosa, fueron publicados en 1865 y reeditados, con correcciones, en 1884. En 1911 se completó la colección ahora exhumada por Quingles con tres cuentos hallados entre los papeles de Ambrosio de Optino, un amigo de Dostoievski, Tolstoi y Leontiev.

El peregrino, lector de la Biblia y de un devocionario llamado *Filocalía,* se inscribe en la tradición del cristianismo hesicasta, llevado a Rusia desde Egipto. Se trata de una tendencia de religiosidad interior, basada en la oración perpetua, en el culto del silencio y de la soledad, que tuvo gran auge en ciertos sectores místicos rusos del XIX. El objetivo del peregrino es llegar a la meta interior, a la aparición de Jesucristo en el espacio de su corazón, a la iluminación nocturna en que se advierte la presencia de la Trinidad. No es la suya una ética externa y social, como es habitual en los cultos organizados con jerarquías, y ello está claro en este pasaje inspirado por Gregorio de Nisa:

> ... el miedo a los tormentos es la vía del esclavo, y el deseo de recompensa, la del mercenario. Pero Dios quiere que vayamos a El como hijos; quiere que el amor y el celo nos empujen a comportarnos dignamente, y que gocemos de la perfecta unión con El en el alma y en el corazón.

El texto tiene una estructura narrativa y dialógica, para la cual sirven las presencias de diversos personajes que nos resultan familiares si somos lectores de la novela rusa contemporánea: ladrones de caminos, maestros de oración, militares borrachos, campesinos pobres y cré-

dulos, romeros, ermitaños, soldados de la guerra de Crimea. A los consejos sobre la interioridad de la oración se suman recetas de medicina popular, cuentos dentro de otros cuentos, disputas teológicas simplificadas para el profano, invocaciones a la autoridad de ciertos Padres de la Iglesia.

El libro puede consultarse como documento de una religiosidad peculiar, puede tomarse como guía espiritual o, finalmente, es abordable como un conjunto de relatos populares, coetáneos de una de las grandes narrativas de Occidente, aunque arrinconada en la frontera con el vasto y legendario país de la mañana.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, número 209, 14, B. MADRID-24).*

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

*Dirección, Secretaría Literaria y Administración:*

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

| | *Pesetas* | *$ USA* |
|---|---|---|
| Un año ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 2.400 | 30 |
| Dos años ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 4.750 | 60 |
| Ejemplar suelto ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 200 | 2,5 |
| Ejemplar doble ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 400 | 5 |

*Nota.*—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

Don ..........................................................................................,

con residencia en ..........................................................................,

calle de ..................................................................., núm. ............,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ................................................., a partir del número ..........., cuyo importe de ........................................................ pesetas se compromete

a pagar (contra reembolso / a la presentación de recibo) (1).

Madrid, ......... de ................................ de 198......

*El suscriptor,*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ...............................

..........................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

# Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

**Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO**

---

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

**792 páginas, 600 ptas.**

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

**702 pp., 600 ptas.**

# Cuadernos Hispanoamericanos

**HOMENAJE A JULIO CORTAZAR**

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

**741 pp., 750 ptas.**

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

**998 pp., 1.000 ptas.**

# Revista de Occidente

**SUMARIO NUMERO 13**




Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

| | |
|---|---|
| España | 2.400 ptas. |
| Europa * | 3.200 ptas. (32 $). |
| Resto del mundo * | 3.800 ptas. (38 $) |

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12